

J. COMBARIEU

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

Des origines à la mort de Beethoven

AVEC DE NOMBREUX TEXTES MUSICAUX

I



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
RUE DE MÉZIÈRES, 5, PARIS

à Eugène Lintilhac

hommage reconnaissant et cordial

J. Combarieu

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

I

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

La Musique, ses lois, son évolution. 1 vol. 10e mille (Flammarion). . . . . **3 fr. 50**

(Couronné par l'Académie française).

La Musique et la Magie. 1 vol., texte littéraire et musique (A. Picard). . . . . **5 fr. »**

(Couronné par l'Académie des Beaux-Arts).

Rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'expression. . . . . Épuisé.

(Couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts)).

De parabaseos partibus et origine (Thorin). . . . . . **3** fr. »

Théorie du Rythme dans la composition musicale moderne, d'après la doctrine antique, suivie d'un **Essai sur l'Archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes** (A. Picard). . . . . Épuisé.

(Couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts)).

Fragments de l'Énéide en musique, d'après un manuscrit de la Laurentienne; fac-similés phototypiques et traduction en notation moderne, précédés d'une introduction (A. Picard). . . . Épuisé.

Congrès international d'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900: mémoires, vœux et documents publiés au nom du Comité. 1 vol. (Fischbacher). . . . . **12** fr. »

Éléments de Grammaire musicale historique : les modes diatoniques, au point de vue de la mélodie et de l'harmonie. (Leçons du Collège de France publiées dans la *Revue Musicale*, années 1905 et 1906).

Le Chant choral. I. Chansons populaires et morceaux choisis des auteurs classiques (100 pièces à une et deux voix), avec un exposé de la *Méthode directe*. 1 vol. (Hachette). . . . . **1** fr. **50**

Le Chant choral. II. Morceaux choisis pour deux, trois et quatre voix, tirés des auteurs français et étrangers. 110 pièces. 1 vol. (Hachette). . . . . **4** fr. »

J. COMBARIEU

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Des origines à la mort de Beethoven

AVEC DE NOMBREUX TEXTES MUSICAUX

> L'homme est un être de foi, d'imagination et de sentiment : c'est pourquoi la musique, comme la religion et la poésie, tient une si grande place dans l'histoire de la civilisation.

TOME I

Des origines à la fin du XVI[e] siècle

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
RUE DE MÉZIÈRES, 5, PARIS

1913

Fratri amatissimo

ABEL COMBARIEU

qui rei musicæ prudens et intelligens
necnon digitis callidus
tironem me olim erudivit.

PRÉFACE

Pourquoi faut-il qu'en France, aujourd'hui encore, et dans vingt ouvrages signés de noms illustres, la rubrique *Histoire de l'Art* ne désigne pas autre chose qu'une Histoire des *arts du dessin*? A quelle place inférieure ou étrangère, à quel ordre d'études abandonnent-ils la musique, ceux qui, après avoir adopté une telle enseigne, croient pouvoir ignorer les musiciens? Le présent travail, qui a l'ambition de combler une lacune, aurait pu, par voie de représailles, se présenter lui aussi comme une *Histoire de l'Art*; mais une erreur ne justifie pas une autre erreur, et une usurpation d'étiquette, toujours grosse de conséquences, est partout fâcheuse. Le mieux est de rester chez soi, tout en entretenant de bons rapports avec le voisin; les richesses sont d'ailleurs si abondantes de part et d'autre, qu'il est inutile pour chacun de donner une extension illusoire et purement verbale à ses droits de propriété.

L'Art se partage en deux triades principales et indépendantes : la triade des arts de l'espace ou *de la beauté immobile*, et la triade des arts du temps ou *de la beauté en mouvement*. La première comprend l'architecture, la peinture, la plastique; la seconde comprend les arts que les Grecs appelaient « musicaux », c'est-à-dire la musique proprement dite (vocale et instrumentale), la poésie, et cette sculpture vivante, intermédiaire entre les deux groupes : la danse. Ces arts, rattachés à la vie sociale,

dans tous les pays, par des liens multiples, sont des modes de langage dans lesquels, de façon plus ou moins directe, s'exprime l'esprit humain. Ils obéissent à un principe général de composition qui s'appelle *symétrie* pour les uns, *rythme* pour les autres. Il y a, il est vrai, de la « symétrie » et une sorte d'architecture sonore dans un chœur de Gabrieli ou de Bach; tout y est cependant fluide, aérien, soumis, en chaque partie de la polyphonie, à un plan dont l'oreille seule doit percevoir les divisions.

D'autres différences sont essentielles :

Les œuvres des arts de l'espace ont la fixité d'un ensemble ou d'un bloc; toutes leurs parties sont perçues simultanément; et elles n'ont pas besoin d'interprètes. Les arts du rythme, au contraire, ne nous mettent pas en présence de la chose faite, mais d'une chose qui se fait devant nous : nous assistons à la genèse d'un quatuor et d'une symphonie et à leur organisation; nous les voyons s'évanouir après qu'ils nous ont charmés; et ils ont besoin d'un nombre déterminé d'interprètes. Bien plus, les œuvres musicales réclament notre collaboration intime : nous ne pouvons les comprendre, au cours d'une exécution, que par une série d'actes de mémoire coordonnés, une comparaison instinctive et continue d'états de conscience successifs. Elles se construisent dans l'esprit de l'auditeur et n'existent qu'en lui.

Les arts de l'espace composent leurs images avec des matériaux pris en dehors de la personne humaine et soumis aux lois de la pesanteur. Les arts du rythme sont immatériels, sauf la danse : ils s'organisent avec des imitations nuancées de la voix humaine, des souffles qui passent. Homère dit : « *les paroles ailées...* »; le chant, la poésie déclamée, ont des ailes bien plus puissantes que la parole ordinaire. Le danseur lui-même tend à se libérer des servitudes matérielles : il exécute une sorte de musique dont on aurait abstrait les sons,

de même que le musicien idéalise une sorte de danse dont on aurait abstrait les mouvements visibles.

La peinture et la plastique choisissent leurs modèles dans la nature visible; — modèles auxquels l'artiste ne cherche pas à « s'ajouter », comme disent à tort les philosophes, mais devant lesquels l'artiste s'effacerait volontiers, tant il désespère de reproduire une telle perfection. Les arts du rythme s'étagent suivant une orientation différente. La danse est une plastique en mouvement et s'éloigne déjà du modèle naturel. La poésie peut avoir, par son objet, un caractère mixte, ou, comme dit l'école, « subjectif-objectif ». Exceptionnellement, non sans dangers, la musique peut bien se placer dans la même situation intermédiaire, mais son véritable rôle est d'achever la libération commencée par la danse : elle crée des formes sans équivalents dans le monde physique; elle pousse même l'affranchissement de l'esprit jusqu'à s'organiser suivant un mode de pensée dont on chercherait vainement le semblable dans tout ce qui n'est pas elle. La musique est l'art de penser avec des sons, *sans concepts*.

Tous les arts, quels qu'ils soient, peuvent créer chez le spectateur ou l'auditeur un foyer d'activité sans limites précises; mais la musique excelle à « socialiser » l'émotion du beau, à rapprocher, à discipliner les âmes par la sympathie. Pour s'en convaincre, il suffirait de comparer l'attitude du public devant un tableau de musée, et celle de l'auditoire quand on exécute un quatuor de Beethoven.

Enfin, les arts du rythme sont seuls populaires. Ils peuvent devenir très savants s'ils le veulent, mais seuls, ils peuvent atteindre un haut degré de beauté en restant près de leur source, — c'est-à-dire près des chansons et des poèmes de gens qui ne savaient ni lire ni écrire, — ou en y retournant, après être passés par les enseignements d'école, pour s'y retremper. Les arts de l'espace, au contraire, sont des arts aristocra-

tiques, luxueux et coûteux. On devine la grossièreté à laquelle ils seraient condamnés s'ils voulaient rester populaires : les masures de village, les croquis enfantins, les caricatures, les chromolithographies seraient leurs chefs-d'œuvre.

Telles sont les frontières que l'on peut donner aux domaines de nos deux triades.

Ainsi assurée de ses droits à la vie et de ses titres à l'attention, l'Histoire de l'art... *musical* est une branche de la philologie; elle appartient à ce faisceau de sciences qui apportent des contributions diverses à l'étude de l'esprit humain. Sa méthode n'est autre que celle des histoires classiques : étude des documents originaux, déchiffrement des vieilles écritures, comparaison des témoignages, classement des œuvres, et çà et là, quand il faut combler des lacunes, conjectures discrètes. Comment en serait-il autrement quand on songe que depuis Pythagore et durant une période de vingt siècles, les bases de la théorie musicale sont exposées dans des textes grecs et latins? Jusqu'à l'époque de la Renaissance environ, les musiciens ont cru qu'ils continuaient l'antiquité.

Je me suis attaché à débrouiller la question des origines. Je crois y être parvenu, grâce à une idée qui, en reliant les conceptions les plus primitives de l'art musical à celle de grands philosophes et de grands compositeurs modernes, permet, — pour ne parler que du point de vue historique, — d'introduire un peu d'ordre et d'unité dans un sujet qui paraît extrêmement confus. Cette idée n'est pas un jugement *a priori*, une hypothèse imaginée d'abord et soutenue ensuite à l'aide de textes : elle est la récompense inattendue d'un long travail d'observation, ce qui me donne confiance dans sa valeur.

La musique a commencé par être une œuvre de magie à laquelle les premiers hommes demandaient d'opérer les miracles les plus invraisemblables; et,

pour les penseurs, pour le dilettante lui-même qui ne croit plus qu'aux miracles dont l'âme est le théâtre, elle a conservé, plus ou moins reconnaissable, ce caractère mystérieux de grande puissance morale. Le Grec de l'époque homérique se sert d'une incantation pour arrêter le sang qui s'échappe d'une blessure; l'Indien d'Amérique a un chant spécial pour conjurer un orage ou maîtriser le gibier dont il a besoin; Schopenhauer dit que la musique exprime une vérité supérieure à toute réalité matérielle, *Universalia ante rem*; et R. Wagner, dans son opuscule *Beethoven*, développe longuement cette thèse : l'auteur de la IX[e] symphonie, grâce au privilège de son art, a eu l'intuition directe des vérités éternelles. Au fond, ces quatre faits ont la même signification. Le primitif, le sauvage, le métaphysicien, le compositeur s'accordent dans leur conception de la musique. La seule différence est que les uns, incapables d'analyse, traduisent par des actes ce que les autres traduisent par un système de philosophie. Rechercher s'ils ont raison est l'affaire des esthéticiens. Nous nous bornons à conclure d'abord de cette observation que, s'il en est ainsi, c'est que la musique a les attaches les plus fortes avec la nature humaine; elle vient des profondeurs du sentiment et de l'esprit : elle intéresse toute l'âme. Si elle tient une si grande place dans les civilisations, c'est que l'homme n'*agit* pas par raison pure : il est avant tout un être de foi, de sentiment et d'imagination. Ensuite, à la lumière des origines, toute l'histoire s'éclaire et s'ordonne : d'abord, la magie avec ses incantations; ensuite, la religion avec son lyrisme aux diverses formes, hymnes liturgiques, odes, drames; enfin, apparition d'un art qui se sépare peu à peu des dogmes pour s'organiser parallèlement au chant sacré et passer par ces trois phases : le divertissement profane, l'expression individualiste, le naturalisme (Beethoven). Telles sont les grandes périodes de l'histoire. Leur succession s'est

renouvelée plusieurs fois, et elles se prolongent l'une dans l'autre : elles n'en sont pas moins les trois moments principaux dans l'évolution de l'art.

Un autre fait que, suivant la même méthode expérimentale, j'ai eu plaisir à mettre en lumière sans crainte d'accumuler parfois les documents, c'est l'influence très grande que la France n'a cessé d'exercer, depuis le moyen âge, sur la musique internationale. On a dit que les Français étaient peu musiciens. L'histoire donne un démenti formel à cette opinion.

J. C.

PREMIÈRE PARTIE

L'INCANTATION MAGIQUE CHEZ LES PRIMITIFS

... ἐπαοιδῇ δ'αἷμα κελαινὸν
Ἔσχεθον ...
A l'aide d'un chant magique, ils arrêtaient le sang noir (qui s'échappait de la blessure d'Ulysse).
(HOMÈRE, *Odyssée*, XIX, 457).

Νοσοῦσα δ'εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.
Εἰσὶν δ'ἐπῳδαὶ ...
Malade (d'amour), reviens à la santé! Il y a des chants magiques pour cela...
(EURIPIDE, *Hippolyte couronné*, 478).

CHAPITRE PREMIER

LA MAGIE MUSICALE. GÉNÉRALITÉS.

L'incantation magique, origine commune de la musique et de la poésie. — Les primitifs et les Esprits. — Le chant considéré comme moyen de mettre les Esprits en rapport avec l'homme, et d'agir sur eux. — La voix et la parole d'après les primitifs orientaux. — Termes usuels du langage moderne attestant l'origine commune et magique de la poésie et de la musique : *charme*, *ode*, etc. — Emploi du chant magique dans diverses circonstances de la vie; caractères généraux de l'incantation.

Très loin dans le passé, aussi haut qu'on puisse remonter vers la nuit des origines, apparaît un fait universel, profond, révélateur de la nature de l'homme qui est avant tout un être de foi, d'imagination et de sentiment : c'est l'usage de l'*incantation magique*.

L'incantation est le prototype de l'art musical. Tout est parti de là : technique du chanteur, science du rythme, lyrisme. La musique et la poésie, tour à tour divergentes et parallèles, sortent de la magie orale comme les cornes de la lyre sortent de la base de l'instrument. Des pratiques de magie, l'homme est passé à la foi religieuse et aux cultes organisés; de la foi, lentement et très tard, il est arrivé au sentiment direct de la nature : et ces trois stades sont ceux de l'histoire de la musique, liée étroitement à celle de la civilisation comme à celle de l'esprit humain. De lentes évolutions qui transposaient la même pensée et modifiaient son contenu tout en conservant ses formes générales permettent de retrouver le magicien primitif jusque dans l'artiste moderne.

D'après les anciens, la magie serait née en Perse.

Hérodote (I, 23), nous apprend que le « mage », chez les Perses, était un prêtre chargé d'un chant spécial, la *théogonie*, sans lequel la loi ne permettait pas qu'on fît un sacrifice. D'après un moderne (le danois Lehmann, 1898), la magie se serait formée en Égypte et en Chaldée, d'où elle serait passée chez les Juifs, pour pénétrer ensuite la civilisation grecque et plus tard les nations chrétiennes de l'Europe. Il y a eu certainement des emprunts de peuple à peuple, comme il y a des courants à la surface de la mer; mais la recherche d'une source commune serait vaine. La magie musicale est partout chez elle. Il suffit d'observer son universalité dans les temps modernes, pour en conclure qu'elle a été connue et pratiquée universellement par les primitifs. Demander s'il faut en attribuer l'invention à tel ou tel, comme faisait Plutarque, serait aussi vain que de rechercher, selon le mot de l'empereur Julien, quel est l'homme qui a toussé ou éternué le premier!

Par « primitifs », on entend deux sortes de groupements sociaux : ceux qui sont au seuil même de l'époque la plus ancienne sur laquelle nous ayons des documents fixés par l'écriture; et ceux qui aujourd'hui encore, en Afrique, en Amérique, dans le monde oriental, sont à un degré très inférieur de culture. Chez les uns et chez les autres, la genèse de la musique peut être ramenée aux observations suivantes.

Dans l'ignorance où il est des lois physiques, et suivant l'instinct qui lui fait projeter dans le monde la société dont il fait partie, le primitif assimile à des personnes tous les phénomènes qui touchent ses sens et son imagination. La croissance d'un végétal, l'ordre des saisons, le beau temps et l'orage, la douleur et le plaisir, la vie et la mort, tout lui paraît être la manifestation d'une force personnelle analogue à celle qui est en lui. En traversant un bois, sent-il une odeur inaccoutumée produite par une source d'eau sulfureuse? Il croit que ce souffle d'air est *quelqu'un; — quis deus? incertum est*; *habitat deus!* — Il en fait un Esprit; plus tard, il en fera un dieu (Méphitis), et lui dressera un temple. Ainsi du reste. Lorsque les philosophes antiques affirmaient que le monde « est rempli d'une multitude d'âmes » et lorsqu'Hésiode donnait une énumé-

ration interminable de dieux et de déesses, ils étaient l'écho de très vieilles croyances déjà parvenues à la seconde phase de leur évolution.

Le primitif ne sait pas le nom des Esprits, — notion qui sera considérée plus tard comme ayant la plus haute importance; — et une de ses premières préoccupations est de les connaître pour leur arracher ainsi quelque chose de leur secret. Savoir leurs noms et leur figure réelle, c'est avoir prise sur eux. Dans son étude sur la musique de la tribu Ohama, miss Fletcher classe à part les chants exécutés pendant une veille de jeûne où les « Pouvoirs invisibles » sont appelés à se révéler eux-mêmes aux suppliants sous une forme particulière. L'Indien veut créer, entre lui et les Esprits, ce secret et mystique commerce que l'Hippolyte d'Euripide se flatte d'avoir avec Artémis; et il s'y efforce à l'aide du chant devenu une sorte de medium. Il observe en outre que la nature lui est tantôt hostile, tantôt bienfaisante : il voit là une manifestation de la colère des Esprits ou de leurs bonnes dispositions, de leur jalousie ou de leur bienveillance. Il faut donc agir sur eux, comme on agirait sur des hommes dont on ne saurait se passer. Le moyen supérieur de l'action, c'est encore le chant magique. Ses effets sont réputés infaillibles. Certaines formules modulées constituent la grande puissance de séduction et de *charme;* avec elles, on pourra commander à ces forces redoutables dont l'homme est entouré; on accomplira des miracles : on sera maître de tout.

La magie a bien des ressources; elle trace des figures, elle façonne des images, elle mélange ou brûle des substances diverses; elle a des gestes particuliers, des philtres : mais, sans le chant qui les accompagne, les moyens qu'elle met en œuvre seraient sans vertu; avec le chant, rien ne saurait leur résister. Cette croyance se rattache à une idée primordiale. La voix humaine étant révélatrice (plus directement encore que le regard) des états de l'âme, les primitifs l'ont considérée comme un grand pouvoir mystérieux. Plutarque se faisait l'écho d'une très vieille pensée quand il disait : « l'homme remplit un devoir essentiel en remerciant les dieux qui lui ont donné le privilège de la voix articulée » (*De mus.*, II). Dans l'Inde, à une époque

relativement récente, la parole était personnifiée sous le nom de Mâthra Spenta, et on lui offrait des sacrifices. On sait quelle est dans la Bible l'importance de l'idée de Verbe. D'après les Égyptiens, le dieu Thôt avait créé le monde non par la pensée ou le geste, mais en poussant un grand cri : de sa bouche et des sons émis avec la voix juste étaient sortis quatre autres dieux qui, doués à leur tour de la même puissance, avaient organisé l'univers. Le vieil Homère et Eschyle, pour caractériser les hommes par une épithète de nature, disent : « les hommes *à la voix articulée* »; dans l'esprit d'un ancien, cette épithète éveillait des idées très spéciales : elle avait la même valeur que, pour un moderne, les mots « raisonnable » (distinction de l'homme et de l'animal) « artiste », ou « savant ». Modulées selon les règles, les paroles ne restaient pas immatérielles en sortant de la bouche du magicien; « elles *prenaient*, pour ainsi dire, en substances tangibles, en corps animés eux-mêmes de vie et de vertus créatrices » (Maspéro).

Verbaque pondus habent...

dit Ovide en parlant d'une incantation magique.

La commune origine de la musique et de la poésie, toutes deux issues de l'incantation magique par voie de différenciation, est attestée par certains mots du langage usuel; il suffit de remonter de leur signification actuelle à leur sens initial. Le mot « charme », devenu banal, désigne les impressions d'agrément que nous laisse une belle mélodie. Or, *charme* vient du mot latin *carmen*. Aux époques relativement récentes de l'histoire, le *carmen* est un vers, destiné à être lu; mais, antérieurement, c'est un commandement religieux, une formule trouvée dans les livres sybillins (comme celle qui, chez les Latins, ordonna qu'une statue de Cybèle fût amenée de Pessinunte), une proclamation solennelle précédant un acte important de la vie sociale (ouverture des jeux, déclaration de guerre par les féciaux, conclusion d'un pacte, etc...); enfin, tout au début, c'est un chant magique. Tite-Live nous apprend (l. XXVII, ch. 37), que 27 jeunes filles (nombre déterminé par une tradition de magie), durent un jour parcourir la Ville en chantant un « carmen », pour purifier Rome souillée par la naissance d'un hermaphrodite et par d'autres prodiges. Cette locution, *carmen canere*, significative en pareille circonstance, se retrouve dans la Loi des XII Tables. Les Latins se sont même servis de ce mot pour désigner la musique instrumentale; ils disaient : le

« carmen d'une lyre », le « carmen d'une cithare », celui « d'une flûte », etc. Vers, chant et magie ont donc été désignés par un même mot; s'il en est ainsi, c'est qu'à l'origine les trois choses n'en faisaient qu'une, ou étaient associées. Les premiers poèmes ont été des œuvres religieuses, chantées, douées d'un rythme comme les formules magiques; ainsi s'explique le passage de l'incantation à la poésie; le rythme a été le lien commun.

Le mot *ode*, employé par les poètes français depuis le XVIe siècle pour désigner une forme de composition où les idées musicales ont toujours persisté plus ou moins, vient du mot grec ᾠδή = chant, contracté de ἀοιδή. Or ce dernier mot (d'où a été formé *aède*) a eu à peu près la même fortune que *carmen*. Il est employé dans la traduction du Psaume LVII (6) par les Septante, pour désigner une formule de magie. Dans l'Odyssée (XIX, 457), Homère dit que les fils d'Autolycos arrêtèrent par une « ἀοιδή », ou chant magique, le sang noir qui coulait de la blessure d'Ulysse.

Dans la magie orale des Assyriens, plusieurs incantations étaient dites par le prêtre appelé le *zammeru*, mot qui vient de la racine *zamâru* = *chanter*. Chez les Égyptiens antiques, le mot *hosiou* désignait certaines formules d'incantation, au sens précis de *chant*. Dans l'Avesta (ensemble des textes sacrés de la religion zoroastrienne), il y a cinq poèmes appelés *Gâthas*, contenant les textes les plus saints dans une langue très archaïque; or, « Gâtha » signifie *chant*, chose *chantée* (James Darmesteter).

Enfin, plus près de nous, on peut observer la filiation significative des mots *enchanter* et *chanter*. Avant d'être une banale formule d'agrément, le verbe « enchanter » a exprimé l'action très grave qu'on exerçait, à l'aide de la magie musicale, sur une personne ou sur un objet; et avant d'être récitée avec des gestes spéciaux, la formule magique a été chantée (*in-cantare*). Hincmar, archevêque de Reims (IXe siècle) parle de personnes dont les habits étaient « enchantés », c'est-à-dire rendus invulnérables par des mélodies magiques. Au moyen âge, on croyait préserver les morts de toute profanation en fixant leur cercueil avec des clous « enchantés » (Dict. de Daremberg et Saglio, I. fig. 1616). Chez les Romains, la loi des XII Tables édictait des peines sévères contre celui qui avait *enchanté* (rendu vaine, stérile, ou empoisonné) la récolte d'autrui (*qui fruges incantasit...*). — Nous possédons un certain nombre de formules magiques recueillies chez les anciens peuples de l'Amérique moyenne et de la région ando-péruvienne, transcrites par les missionnaires espagnols sous diverses rubriques; ils les caractérisent par les expressions *salmear*, *salmodiar*, *salmodia*, et quelquefois *cantares*.

Comme les primitifs voient partout des Esprits animés de colère, de haine, de ruse, de perfidie, de méchanceté, de tous les sentiments humains, et qu'ils considèrent certains chants comme un pouvoir souverain de charme, il s'ensuit que l'incantation est mêlée à toutes les circon-

stances de leur vie : « chez les Indiens, la musique enveloppe, comme une atmosphère, chaque cérémonie religieuse, tribale et sociale, et aussi toute existence individuelle » (miss Fletcher). Cette affirmation pourrait, semble-t-il, s'appliquer aussi bien aux Grecs primitifs qui, avant d'élever si haut leur civilisation, ont été de vrais sauvages, comme l'attestent certains traits de leur mythologie.

Le chant magique a les caractères suivants : il unit la mélodie à des paroles habituellement inintelligibles au non-initié; dans sa structure musicale, il obéit (autant que cela est reconnaissable pour nous) à une des lois les plus importantes en matière de magie, encore observée par les compositeurs modernes : l'*imitation* (au sens aristotélicien du mot), en vue d'une action à exercer sur le semblable par le semblable. Il est étranger à toute préoccupation d'esthétique. Il n'est pas fait pour un auditoire; il s'adresse à un seul être, sensible aux moindres détails d'exécution, mais invisible : l'Esprit sur lequel l'incantateur veut agir. Il contient, à l'état embryonnaire, tout ce qui, plus tard, constituera l'art proprement dit. Une de ses règles essentielles, restée fondamentale dans la musique moderne, c'est la répétition des formules, le rythme; c'est aussi le soin apporté à l'exécution. La voix ne suffit pas; il faut qu'elle soit *juste*, sous peine de produire un effet contraire à celui qui est attendu. Il y avait chez les Égyptiens un terme de magie très important, étudié pour la première fois par Champollion : *Má-Khróou*. On a dit qu'il signifiait « celui qui crée par la voix » (Moret), « celui qui réalise par la parole » (Ph. Vireg); M. Maspéro traduit ainsi : « celui qui est *juste de voix* ». M. P. Foucart a rapproché cette locution du nom des *Eumolpides* (ceux qui chantent bien) famille sacerdotale ayant le privilège des mystères d'Eleusis (*Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. XXXV, p. 30 et suiv.).

Les incantations magiques des primitifs anciens ne sont pas connues de façon directe, à l'aide de documents notés; mais nous pouvons nous en faire une idée suffisante à l'aide des textes, des inscriptions, des monuments figurés, et aussi de certains faits du folklore interprétés comme résultant de traditions très lointaines. Quant aux incantations magiques des primitifs modernes, elles nous sont très bien

connues en partie, grâce à des voyageurs qui les ont recueillies avec des appareils phonographiques. Ces deux sortes de documents concordent si bien, qu'on peut voir dans l'usage de la magie musicale une marque authentique de l'universelle humanité.

Étant donnés les noms des familles de hiérophantes qui ont précédé les *Eumolpides* (noms reproduits par M. Foucart, *loc. cit.*) et dont aucun ne suggère une idée musicale, il n'y a, semble-t-il, aucune conclusion à tirer de ce nom, dû à un simple hasard. Mais l'ensemble des Mystères d'Éleusis a bien le caractère magique, quoique M. Foucart ne parle qu'incidemment du « chant », des « formules modulées » et des « mélopées sacramentelles » (*Ibid.* p. 73, et t. XXXVII, p. 25). Un trait significatif, c'est que dans ces mystères, il n'est question ni de mérite et de démérite, ni de bons et de méchants, mais simplement d'initiés et de non initiés, comme dans la magie primitive, à laquelle avait succédé une liturgie différenciée.

Nous résumerons ainsi les propositions qui servent de point de départ et de plan à notre étude :

L'angoisse de l'homme traduisant l'hostilité de la nature par la conception d'Esprits farouches auxquels il oppose l'incantation, arme à la fois défensive et offensive : tel est l'origine de la musique;

La transformation de ces Esprits en divinités plus douces et moins grossières; le développement de l'incantation initiale en lyrisme religieux socialement organisé; peu à peu, et par voie d'abstraction, l'art cultivé pour lui-même en vue du pur agrément : telles sont les trois phases d'évolution qui, dans chaque pays, peuvent fournir le plan d'une histoire musicale.

CHAPITRE II

LES PLUS ANCIENS MONUMENTS.
DIVERS EMPLOIS DE L'INCANTATION.

Inscriptions de la pyramide du roi Ounas. — L'incantation contre la morsure des serpents chez les Egyptiens et certains peuples de l'antiquité. — Incantations employées comme remèdes dans les maladies. — Autres exemples : l'incantation employée pour agir sur les animaux (légende d'Orphée), pour obtenir la pluie et le beau temps; pour provoquer, faire renaître, ou contrarier l'amour. — Les chants magiques de perdition. — L'incantation et l'amnésie; l'évocation des fantômes; l'exorcisme.

L'inscription la plus ancienne que l'on connaisse (comme texte d'une grande étendue, les inscriptions d'Abydos étant plus archaïques mais beaucoup moins développées) se trouve sur une pyramide d'Egypte qui reporte la pensée à plusieurs milliers d'années avant l'ère chrétienne; elle intéresse les origines de la musique, parce qu'elle est un document sur l'usage pratique de l'incantation.

Cette pyramide, que les touristes peuvent visiter depuis 1882, est un peu au sud-ouest de la grande pyramide à degrés de Saqqarah. Elle appartient à la période de l'ancien empire, dite période memphite. Il serait impossible de préciser une date sans discuter les doctrines du comput court et du comput long en matière d'archéologie égytienne; discussion qui a pour point de départ un fait astronomique et qui échappe à notre compétence. Cette pyramide de Saqqarah contient la chambre mortuaire du roi Ounas. Un sarcophage d'albâtre est scellé dans le mur : tout autour, des hiéroglyphes (textes relatifs au rituel des morts, prières, formules d'incantation), qui ont été traduits par M. Maspéro.

L'incantation magique y est mentionnée expressément (dans la partie où il s'agit des rapports qu'aura Ounas

avec les autres dieux). L'ensemble du texte est d'ailleurs très différent des inscriptions où les Grecs et les Latins nous ont laissé le souvenir de certains actes officiels : c'est un morceau lyrique; il est construit; il a un rythme. On y trouve, comme en une sorte de parenthèse, des règles que par un scrupule de formalisme, l'inscription semble se donner à elle-même (l'écriture équivalent ici à des rites oraux, qui sont censés agir par eux-mêmes, grâce à leur vertu propre) : *dire quatre fois, — répéter quatre fois.* La pensée générale est de caractère chimérique et tragique; car une des choses essentielles écrites sur les murs de cette chambre mortuaire, c'est qu'Ounas *n'est pas mort*, qu'*il existe toujours*. Cette idée reparaîtra chez les Grecs. Gœthe a dit que les Anciens ont fait « le plus beau rêve de la vie »; ce rêve n'est-il pas plutôt un affreux cauchemar?... La partie de l'inscription à laquelle il convient de s'arrêter est celle qui contient des formules magiques destinées à préserver Ounas, dans ses voyages d'outre-tombe, contre la morsure des serpents. Tout ce qui éveille l'idée d'un chant y apparaît de façon assez nette : rythme, symétrie, oppositions, balancement des membres de phrase, allitérations, chocs et cliquetis de syllabes : « Les formules VII et VIII sont intraduisibles dans leur concision; ce sont des strophes allitérées qui agissent surtout par le choc des sons.... Toutes ces formules paraissent cadencées et destinées à être chantées; ce n'étaient *peut-être,* à l'origine, que des chants de charmeurs de serpents » (Maspéro).

Pour qu'une incantation magique de ce genre soit fixée par l'écriture au profit d'un souverain mort, il faut que la puissance attribuée à la formule résulte d'un long usage et d'une tradition lointaine. Ce document, qu'on pourrait faire remonter à 3000 ans environ avant J.-C., nous renseigne donc, en réalité, sur une période bien antérieure. (Il en est de même pour le bas-relief trouvé par L. de Sarzec en Asie-Mineure, et où l'on voit un joueur de harpe dans une scène religieuse. Il semble remonter à une époque aussi reculée.) D'ailleurs, l'antiquité de la pyramide elle-même a modifié sur un point très important les idées des archéologues. En Égypte, on avait jusqu'ici trouvé des incantations contre la morsure des serpents dans des monuments d'un âge beaucoup plus rapproché de nous (entr'autres sur un cercueil de la XXVIe dynastie, conservé aujourd'hui au musée de Stockholm); aussi, toutes les fois qu'on rencontrait des formules du même genre dans les papyrus (le cas est fréquent) ou

les attribuait à une basse époque en y voyant une décadence et une dégradation du culte. Et voici que la magie musicale apparaît aujourd'hui dans le recul des siècles, à l'origine et non à la fin de la religion. Elle n'est pas une dégénérescence des cultes organisés: elle les a précédés!

M. Maspéro n'affirme pas; il énonce une probabilité. On ne peut s'empêcher de remplacer sa conjecture par une quasi certitude, quand on songe que l'usage de prévenir la morsure des serpents ou de la guérir, — ou encore, d'une façon générale, celui de traiter la douleur physique à l'aide du chant, est un fait presque universel.

Dans l'Italie antique, les Marses étaient célèbres pour l'efficacité de leurs incantations contre les serpents. (Pline, *Hist nat.*, XXVIII, 4 et 5. Cf. Tibulle, *El.* XI, liv. I, V, 19 sqq.; Ovide, *Amores*, II, *Eleg.* I, 25: *Met.* VII, 203; Sénèque, *Médée*, 690). — L'art de guérir les maladies par le chant magique est la partie essentielle de la médecine chez les primitifs. Chez les Grecs antiques, on chantait pour faire cesser une épidémie (Schol. *Iliade*, I, 473; Sophocle, *Œd. R.* V. 5; Pollux, *Etym. m.*, au mot Παῖαν). Pindare (*Pyth.* III, 91) dit qu'Esculape guérissait les malades « en les enveloppant de chants très doux ». Platon admet le chant comme procédé curatif, et affirme que sans le chant, les recettes sont inefficaces (*Rép.* IV, *Charm.* IV; cf. *Euthyd.*, *Théét.*). Sur le pouvoir qu'a le chant d'arrêter l'effusion du sang, Lucain donne un témoignage analogue à celui d'Homère (*Ph.* IX, 643). Un marbre trouvé dans le voisinage d'Athènes et aujourd'hui à Cassel, contient des inscriptions qui nous donnent une idée de ces chants (*Inscriptions attiques de l'époque romaine*, vol. III, partie I, édit. G. Dittenberg, n° 171; cf. le chant conservé par Athénée, liv. XV, t. III, p. 559 de l'édit. Teubner). A l'idée de la maladie traitée d'abord par l'incantation magique se rattachent tous les hymnes où on invoquait Pæan, Æsculape, Chiron, Machaon, Podalire, Iaso, Akeso, Panacée, Hygiée. Aristoxène de Tarente parle d'une épidémie de folie qui sévissait sur les femmes de l'Italie méridionale et pour la conjuration de laquelle l'oracle répondit aux Locriens ainsi qu'aux habitants de Rhégium qu'il fallait « chanter des péans de printemps pendant soixante jours ». La connaissance des chants magiques était aussi nécessaire que celle de la nature des racines et l'usage des plantes (Elien, *De nat. anim.*, II, 18). L'inscription d'une stèle (époque de Trajan) trouvée en Égypte sur l'emplacement de l'ancienne Ptolémaïs, atteste que la guérison était regardée comme un fait magique obtenu par le chant (plus tard par l'invocation orale, dont l'écriture est le dernier substitut). « La peste fuit sous l'influence d'un chant », dit Lucain (*Ph.* XI, 339). Dans son opuscule *Sur les choses rustiques*, Caton l'Ancien (IIe s. avant l'ère chrétienne) indiquait comme remède contre les luxations des formules magiques qu'on se bornait alors à réciter mais qui sont d'anciennes incanta-

tions, comme l'atteste leur nom (*cantiones*). Dans un traité sur le même sujet, Varron donne, d'après Stolon, un remède contre la goutte qui est encore une *cantio*. Plutarque cite le musicien Thalétas de Crète comme ayant délivré Sparte de la peste à l'aide de la musique. Les ἐπιλοίμια, *chants contre la peste*, étaient un genre fixé, dont on retrouve la survivance dans les religions modernes. Des textes d'Homère et de Lucain (effusion du sang) on peut rapprocher un poème finnois (runo 8, 9) où un héros blessé par un fer enchanté cherche celui qui le guérira « par la vertu mystérieuse des paroles originelles »; il trouve un vieillard magicien qui entonne un chant sur le fer qui a fait la plaie et sur la blessure elle-même. Tous ces usages ne sont pas des innovations de l'époque à laquelle appartiennent les textes qui nous les font connaître, mais les points d'aboutissement de la très lointaine tradition venue des primitifs.

Chez les demi civilisés contemporains, ou primitifs modernes, mêmes observations. Dans une étude sur les Indiens Ojibwa (une des tribus les plus considérables des États-Unis, entre la province d'Ontario et le Red River of the North), B. J. Holman nous montre un herboriste accroupi dans une hutte et chantant, tandis qu'il prépare une mixture : grâce au chant, la drogue aura un goût détestable pour le démon qui a pris possession du corps du malade et qu'il faut chasser (*Seventh annual Report of the Bureau of Ethnology*, Washington, Gov. printed office, p. 149 et suiv.). On peut rapprocher ce fait du témoignage de Platon cité plus haut, et de celui de Macrobe (*Comment.* II, 3) signalant l'usage de chanter en administrant les remèdes. Des médecins tels que Marcellus Empiricus, Vindicianus, ont conseillé de semblables pratiques. Théophraste (IVe s. av. J.-C.) cité par Athénée (*Deipnosoph.*, XIV, 18) disait que la coxalgie se guérit par une musique en mode phrygien. Dans son livre *Sur les remèdes* qui nous est connu par un manuscrit du IXe siècle, Marcellus s'appuie sur l'autorité des médecins, professionnels ou non, qui l'ont précédé : les deux Pline, Apulée, Celse, Apollinaris, Designatianus, Siburius, Eutrope, Ausone; or le *carmen* est conseillé plusieurs fois dans ses formules (*De medicam.*, VIII, 199; XV, 11; XXIX, 45; XXXVI, 70). Nicolaus Mirepsius recommande, pendant la préparation d'un parfum médical, de chanter les sept voyelles, et prescrit, pendant l'absorption d'une médecine, de chanter trois fois le « trisagion » (Fabricí, *Biblioth. gr.*, XIII, 6, 7). — Ces textes nous montrent donc la même idée à diverses phases de son évolution : après avoir fait partie des usages populaires, elle s'installe parmi ces notions coordonnées qui sont la première forme de la « science ». L'évolution est la même dans l'histoire des cultes et dans celle du lyrisme qui les accompagne. — Chez les Indiens Ojibwa, il y a une grande société de médecine (*Midé-wiwin*), placée sous la protection des « Manitous » et composée de « Shamans », où la connaissance des chants magiques est aussi importante — et aussi secrète — pour le guérisseur, que celles des drogues. (Un de ces chants est reproduit dans le *Report* déjà cité, p. 214.) La plupart de ces chants sont des répétitions de mots incohérents auxquels on ajoute des syllabes

dénuées de sens, uniquement pour prolonger la note, le tout étant recommencé indéfiniment, *ad libitum*. Chez les demi-civilisés, l'art de guérir est l'art de chasser le démon du corps du malade, à l'aide du chant magique (Mœrenhout, *Voyage aux îles du grand Océan*, 1837, t. I, p. 539). Au Congo, le *makanga* (sorcier) organise devant la hutte du patient un véritable concert avec chants, danses, orchestre, et se livre à une pantomime où il lutte en duel contre le démon de la maladie, en lui portant des coups fictifs, et semble enfin le terrasser; après quoi on entonne un chant de victoire. — Les faits qu'on pourrait grouper autour de cette idée sont innombrables. Ils restent fréquents dans la période moderne, chez les civilisés. Guillaume, abbé de Saint-Thierry, raconte dans sa *Vie de saint Bernard*, que Bernard étant tourmenté, dans son enfance, d'un violent mal de tête, on fit venir une magicienne pour apaiser ses souffrances à l'aide d'un *carmen* (*Vie de saint Bernard*, I, 2, dans la *Collection des monuments relatifs à l'Histoire de France*, t. X, p. 152); telle, la *præcantatrix* dont parle Plaute (*Miles gl.* III, 1, V, 99, et III, 2) et la chanteuse appelée au chevet de Delia malade (Tibulle, I, 5, 8). Du Cange cite des « lettres de rémission » et des textes où on lit : « ... Tous guérirent, excepté icelui Estienne, qui fit *charmer* la plaie qu'il avait sur la tête, sans autre remède y quérir » (xve siècle). On lit dans une pièce de 1457 : « ... Lequel Anglais se fist, comme l'on dit, *charmer* par un franc-archier » (*Id.*). La formule écrite, pour ne pas dire l' « ordonnance », est le point terminus où aboutira, après son évolution, le primitif *carmen* médical. La transition sera la formule simplement récitée. Ainsi, au xve siècle, on avait des recueils de recettes et de formules magiques à *dire*, contre les blessures; cela, en tous pays. (Un seul exemple ajouté aux précédents : B. N., fonds allemand, n° 333, frag. *b* : *formules magiques contre les blessures*.)

L'incantation a été employée pour agir sur les animaux, sur les personnes, sur les choses. Il est impossible de citer tous les cas où le chant magique a été en usage, et de produire tous les textes ou monuments qui se rapportent à chacun d'eux. Un tel sujet ne saurait être épuisé, même en plusieurs gros volumes. Il suffit de dire que le chant magique, par son pouvoir supposé, a été une arme universelle, tour à tour défensive et offensive : il y a eu des chants pour amener la pluie ou le beau temps, le soleil ou la tempête; des chants de salut, et des chants de perdition entraînant mort d'hommes ou cataclysmes effroyables; des chants pour l'amour, la vengeance, la guerre; des chants pour évoquer des spectres et ramener les morts des Enfers sur la terre; des chants capables de changer les lois de la nature!

La plupart des documents qui nous font connaître ces faits appartiennent à des époques qui n'ont plus le caractère « primitif »; mais d'abord, ils sont les témoins de la tradition : de plus, ils nous montrent que l'idée d'une magie musicale toute puissante a été tenace et vivace dans les périodes de civilisation avancée. Ainsi le fonds de l'esprit humain persiste et reparaît avec ingénuité malgré tous les systèmes d'idées que la culture échafaude sur les instincts primitifs.

Dans quel ordre placer les diverses catégories de faits que nous connaissons? Peut-être convient-il de suivre l'ordre naturel des besoins de l'homme : après la nécessité de se défendre contre les reptiles, contre les monstres de toute sorte dont la forêt redoutable est peuplée, l'angoisse devant les phénomènes atmosphériques; enfin les sentiments altruistes, la concorde ou la guerre d'homme à homme, l'amour et la haine, la lutte contre la destinée... Et pour tout cela, pour cette magie dramatique où l'histoire réelle de l'art musical se confond presque avec celle de la jeune humanité, nous ne pouvons donner, non à cause de pénurie mais de surabondance, que quelques exemples, quelques *excerpta* pris un peu de tous les côtés.

Sur **l'incantation employée comme moyen de communiquer avec les Esprits**, cf. la musique de l'*Inkentunga's thunder song*, chez les Indiens d'Amérique (*Wa-Wan Press*, cahier de 1901) avec le sacrifice védique (Bergaigne, *la Religion védique*, Introduction, et t. I, p. 282, 181, 285, etc.).

Le chant magique employé pour dompter les animaux. — La célèbre légende d'Orphée, où les miracles du chant sont attestés par tant de textes littéraires, a donné lieu à une multitude de monuments figurés : pour ne citer que les plus connus, on en a trouvé en Gaule dans la forêt de Brotone (monument aujourd'hui au musée de Rouen), à Lyon, à Vienne, à Aix, près de Civita-Vecchia (1840), à Palerme, sur un monument funéraire d'El-Amrouni dans le Sud-Tunisien (découverte de M. Lecoy de la Marche en 1894), près de Cherchell, à Tanger même.... L'Orphée chinois paraît être l'empereur Fou-Hi, qui, d'après les chronologies traditionnelles, régnait aux environs de 2953 avant J.-C., et qui fixa les règles de la musique, suivant un auteur chinois, « pour dompter les bêtes féroces et faire régner la concorde parmi les fonctionnaires ». Le musée Guimet possède plusieurs statuettes figurant le dieu hindou Krichna-Govinda gardant les troupeaux du berger Nanda; tandis qu'il joue de la flûte (cf. Apollon chez Admète), divers animaux sont groupés autour de lui

dans une comique attitude de soumission et de tendresse admirative. Les Finnois ont aussi leur Orphée, Waïnämoïnen, l'inventeur de la harpe nationale à cinq cordes, qui, en jouant, plonge dans l'extase tout ce qui est à portée de sa musique. — Platon parle de « l'art des chants magiques », τεχνὴ τῶν ἐπῳδῶν (*Euthydème*) employé contre les serpents, les scorpions et autres animaux; il compare les hommes aux lions domptés par le chant : λεόντας κατεπᾴδοντές τε καὶ γοητεύοντες (*Gorgias*). Diodore de Sicile (*Biblioth. hist.*, IV, 25 et V, 31) parle de même façon des effets du chant magique, notamment chez les Gaulois.

Chants magiques pour obtenir la pluie ou le beau temps.

1. Chez les Hindous, un *rag*, ou chant magique particulier, correspondait à chacune des saisons de l'année, et ne pouvait être chanté que pendant la saison avec laquelle il était en harmonie, sous peine d'amener de graves perturbations. En pleine sécheresse, une jeune fille ayant chanté innocemment, pour exercer sa voix, le rag *Maig Mullar* correspondant à la saison des pluies, arracha aussitôt aux nuages une ondée bienfaisante qui rafraîchit tout le Bengale et le sauva de la famine. Sir W. Ouseley qui a recueilli cette légende sur place, dit que quand un Européen demande comment un tel miracle est possible et pourquoi on n'use pas plus souvent d'un tel moyen pour préserver les fruits de la terre, on lui répond que le secret de ces chants est aujourd'hui perdu. Sur le pouvoir qu'ont certaines incantations de produire la pluie, cf. Lucain, *Phars.* V, qui dit, en parlant des magiciennes de Thessalie : *omnia complent imbribus*; Sénèque, *Quæst. nat.*, 4, 7. — L'auteur arabe du *Livre pour adoucir le temps par la connaissance des airs* (Le Caire, impr. Tewfikich, 1319 H., p. 7) dit que « si une source est peu abondante et qu'on veuille l'augmenter, il faut choisir sept garçons beaux, sachant bien jouer du *'oud*, connaissant bien le rythme et doués d'une belle voix. Ils chantent, bien ensemble, un air particulier pendant trois heures; et la source se met à couler, de sorte que leurs pieds en sont mouillés. » — Dans l'Amérique du Nord, chez les Zuñis, il y a une « grande danse de la pluie », danse chantée, sorte de ballet considéré par les indigènes comme une de leurs plus anciennes traditions; le chant y est prédominant, combiné avec les rites manuels de la magie. Cette sorte de symphonie, telle que l'a transcrite et harmonisée un artiste américain, M. Carlos Troyer, comprend les parties suivantes : 1° les tambours annoncent la « danse de la pluie »; 2° le chef, « Maître de la pluie », appelle les jeunes filles pour ouvrir la danse (chant); 3° appel général aux nuages (mélodie de quatre mesures); 4° signal pour un silence; 5° on frappe sur des plaques sonores pour imiter le bruit du tonnerre; 6° chant des vierges et invocation au dieu de la pluie; 7° chœur d'actions de grâce. — Au Mexique, dans une région où l'évaporation de l'eau est extrêmement rapide et où les cultures, de juin à octobre, sont menacées du fléau de la sécheresse, il y a un chant magique pour fléchir le dieu de la pluie (chant noté et publié par Lumholtz, *Unknown Mexico*, New-York, 1903, t. II, p. 18). — Des chants analogues, destinés à conjurer ou obtenir l'action des

éléments jouent un très grand rôle dans toutes les religions africaines (G. Foucart, *Journal des Savants*, mai 1910, p.232).

2. Le chant magique a été employé pour ramener le beau temps, la sérénité du ciel, la lumière du jour. Une légende japonaise rattache à cette idée l'origine même de la musique. Un jour, la déesse du soleil, Amatérasu, se cache dans une caverne et laisse le monde dans l'obscurité; après avoir vainement essayé de la supplication, un dieu avisé attache six grands arcs ensemble, les fixe sur le sol, et fait vibrer doucement les cordes de cette harpe improvisée, tandis qu'Uzumé, une branche de bambou à la main, marque le rythme, danse et chante. Attirée par la puissance de la mélodie, Amatérasu sort de sa caverne, et la joie est rendue au monde avec la lumière. Les dieux se mettent alors à cultiver le chant, la musique et la danse, en prévision du retour d'un pareil cas. — Chez les Indiens Ojibwa, dans la cérémonie *midé-wiwin* dont il est parlé plus haut, si le ciel devient menaçant, il y a une série d'airs que le prêtre chante pour dissiper les nuages (fragment noté et publié par Hofman, dans le *Journal de folklore américain*). — Sans assimiler une grande religion moderne à des superstitions de magie, et en observant seulement une analogie dans les cadres ou les modalités des cultes, il est à remarquer qu'il y a encore des « Rogations », des processions *ad petendam pluviam* ou *ad petendam serenitatem* avec litanies et chant du psaume 146 (texte dans le *Processionale monasticum ad usum congregationis gallicæ ordinis sancti Benedicti*, Solesmes, 1893, p. 289-292).

Chants magiques pour provoquer, faire renaître, ou contrarier l'amour, pour produire la grossesse; pour suspendre ou hâter l'accouchement; pour provoquer la naissance d'un garçon. — Le papyrus 3229 du Louvre contient plusieurs conjurations pour l'amour; les formules doivent être « chantées quatre ou sept fois » (Maspéro, *Mémoire sur quelques papyrus du Louvre*). — La seconde des tablettes d'Hadrumète se rapporte à un charme d'amour analogue (Maspéro, *Éléments de mythologie et d'arch. égyptiennes*, II, p. 296). Pindare (*Pyth.* IV, 385 et suiv.) dit que Médée, en suivant Jason, a cédé à l'influence d'un chant magique. Euripide fait dire à la nourrice de Phèdre qu'il y a des chants magiques pour guérir l'amour (*Hippolyte couronné*, 478). — La Simétha de Théocrite, séduite puis abandonnée par Delphis, dit que pour ramener l'amant infidèle, elle a eu recours aux magiciennes et à leurs chants (*Idylle* II, v. 91). — On sait que Virgile a reproduit cette croyance dans une pièce à refrain : *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*; cf. Lucien, *Dialogue des courtisanes*, 4). Le plus souvent, la cure de l'amour rentre dans la catégorie des cures de maladies ordinaires; (cf. l'*Hippol.* d'Euripide, v. 359 et suiv., 401, 438 : toute la prière à Eros v. 525-565, v. 764-6; le chœur sur Kypris, v. 1268-1296, 1327, 1400, édit. Walkenaer; et *Phéniciennes*, v. 1266. — Les poètes latins font intervenir constamment le chant magique dans les affaires d'amour: cf. Tibulle, *Eleg.* I, 2; Ovide, *Rem. Am.* 254, 290; *Metam.* VII, 138, 146; Sénèque, *Epist.* IX; Juvénal, VI, 133 et 610. — Chez les Scandinaves

(d'après les traductions récentes de M. Pineau) il y a eu des chants magiques, analogues à ceux des Sirènes ou à ceux d'une Lorelei, pour inspirer un amour irrésistible.

Sur la maternité : *Nec prece nec magico carmine mater eris* dit Ovide. — Chez les Scandinaves, il y a des runes de l'enfantement (*biargrunar*) parmi ceux que Brynhild enseigne à Sigurd après avoir été délivrée par lui. — Dans le *Théétète*, Platon parle des sages-femmes qui par leur chant magique peuvent alléger les douleurs. — Ovide (*Metam.* IX, v. 289 et suiv.) montre Lucine retardant, à l'aide d'un *carmen*, la naissance des deux jumeaux fils d'Alcmène. — Dans son livre sur la cérémonie *Hako* (p. 267), miss Fletcher note les chants des Indiens d'Amérique pour avoir des enfants nombreux. — Au moment où Jeanne d'Albret va mettre au monde celui qui sera Henri IV, son père, roi de Navarre, lui demande de chanter le motet « *Notre dame du bout du pont, aidez-moi à cette heure!* » grâce à quoi, elle sera sûre d'avoir un garçon bien constitué (texte musical et paroles publiés par M. Frédéric Rivarès, *Recueil de chansons béarnaises*, Pau, 1868). — On pourrait enfin classer à part toute une série de chants relatifs à ce que Van Gennep a appelé « les rites de passage » (mariages, mort, funérailles, etc.)...

Chants magiques au service de la colère et de la vengeance. — L'histoire des méfaits et des moyens de nuire à l'aide du chant magique est particulièrement riche en documents. Le chinois Se-ma-T'sien (dans ses *Mémoires*, traduits en français par M. Chavannes) parle de « chants de perdition » et cite ce fait caractéristique. Au VIe siècle avant l'ère chrétienne, le duc Ling fait un voyage, avec une escorte, pour se rendre dans le pays de Tsin. Pendant une halte sur le bord de la rivière Pou, au milieu de la nuit, il entend une mélodie jouée sur un luth invisible, on ne sait par qui. Il fait venir son maître de musique Kiuen, et après avoir prolongé sa halte pendant deux nuits pour observer à loisir le même phénomène, il fait noter l'air entendu; puis il se rend dans le pays de Tsin, dont le roi le reçoit magnifiquement en lui donnant un somptueux repas sur une terrasse. Quand on est un peu échauffé par le vin, le duc Ling dit à son hôte que, au cours du voyage, il a entendu un air merveilleux, et il lui propose de le lui faire chanter par le maître Kiuen. A peine celui-ci a-t-il émis les premières notes, qu'un des convives l'arrête en lui disant : « Ne chantez pas cela! c'est une musique de perdition! partout où on l'exécutera doivent arriver des catastrophes! » Le roi, sceptique ou un peu égaré, demande, par une sorte de bravade, qu'on lui chante cet air extraordinaire et tous les autres airs de perdition que l'on connaît. Kiuen obéit; mais nous assistons alors à une série de coups de théâtre en *crescendo* qui font songer à la scène finale du *Freischütz*. Dès la première mélodie, une bande de grues noires vient s'abattre sur la terrasse du palais; à la seconde, des nuages paraissent dans le ciel; à la troisième, un grand vent s'élève, une rafale se déchaîne et fait voler les tuiles de la véranda; saisis de terreur, les assistants se prosternent, la face contre terre. Pendant trois ans, le pays fut désolé par une grande sécheresse qui rendit la

terre rouge et stérile. Et l'auteur du récit conclut en disant : « une musique ne doit pas être faite inconsidérément. »

En lisant ce trait : *la terre rendue « rouge pendant trois ans »*, le lecteur d'éducation latine pense à Ovide qui parle, lui aussi, d'un champ de blé rendu stérile par un *carmen*, mais qui dit, avec une élégance peu familière aux Chinois : *Cérès, blessée par une incantation, ne donne qu'une paille vaine, sans épis :*

Carmine læsa Ceres, *tenuem vanescit in herbam.*

Chez les Hindous, Gopaul étant condamné par l'empereur Akber à exécuter un chant qui doit entrainer sa mort par le feu, se plonge jusqu'au cou dans la rivière Jumna, croyant prévenir ainsi les effets du chant qui lui est imposé; malgré cela, l'eau se met à bouillir autour du chanteur. dont le corps est réduit en cendres. Chez les Finnois (*Kalevala*, recueil des poèmes de Finlande) on trouve des prodiges du même genre. Le géographe Pomponius Méla (Ier siècle de l'ère chrétienne) parle d'un sanctuaire gaulois administré par neuf prêtresses dont les chants magiques avaient le pouvoir de soulever la mer et de déchaîner les vents. M. Cagnat cite l'inscription trouvée en Afrique sur la tombe d'une jeune femme mariée à 15 ans, morte à 18, où il est dit : « Elle n'a pas eu la mort qu'elle méritait; longtemps elle fut alitée, enveloppée par des chants magiques »... Tibulle (*Eleg.* IX, l. I, v. 19 et suiv.) dit que la voix du chanteur magicien peut faire passer la récolte d'une terre dans une autre (cf. Virgile, *Egl.* VIII, au sujet de la magicienne Mœris; Nemesianus parlant de la magicienne Mycale, et la belle anecdote de Pline sur C. Furius Cresinus (liv. XVIII, c. VI). — cf., dans le répertoire grégorien, le répons *Media vita in morte sumus*, que le concile de Cologne (canon 21, en 1316) défendit de chanter « contre les personnes ».

Certains chants magiques produisaient l'amnésie; cf. Eschyle, *Prom.*, v. 592; Cicéron, *Brutus*, 60, parlant de la mésaventure que lui infligent, au moment d'une plaidoirie, les « cantiones » de Titinia; dans la Flandre orientale, la légende du moine d'Afflighem qui en retournant à son monastère s'étonne de ne reconnaître personne, parce qu'il vient de passer trois siècles sous l'influence d'un chant magique; dans la civilisation arabe, les prouesses d'Al-Farâbi chez Seifeddoulat rapportées par d'Herbelot, *Bibliothèque orientale*.

Sur le pouvoir attribué au chant magique de faire paraître des fantômes, de ramener les morts sur la terre, de chasser ou d'apaiser les démons, cf. Eschyle, *Perses*, v. 622; *Agam.* v. 1027-1030; *Eum.*, v. 650 et suiv.; *Choeph.* v. 454 et suiv., 473; Heliodore, *Æthiopica*, VI, 14; Lactance, *Divin. Instit.*, VII, 13; Diodore de Sicile. *Bibl. hist.*, IV, 51; Apollonius de Rhodes, *Argon.*, IV, 1663 et suiv; Lucien, *Philops.*, 17; Clément d'Alexandrie, *Cohort. ad gentes*, p. 17; — Horace, *Epode* XVII; Virgile, *En.*. IV, 491; Tibulle, I, *Eleg.*, 2; Ovide, *Amores*, I, *Eleg.* VIII; Manilius, *Astron.* I. 334; Lucain, *Phars.* VI, 527 et suiv., 492, 497, 568 et suiv., 686 et

suiv., 706; Valerius Flaccus, *Argon.* I, 732 et suiv., 787. 448; Sénèque, *Médée*, 696. — Dans l'*Epist. synodica ad presbyteros Ratherii veronensis* (citée par Du Cange) sont interdits les « carmina diabolica » *chantés* pendant la nuit pour agir sur les morts. Des textes intéressants sont donnés par Fossey, *La Magie assyrienne*. p. 219, 259, 245, 257; cf. le moine d'Antioche, Homélie 105, dans Migne, LXXIX, 1752 : « εἰώθασιν οἱ δαίμονες, ὅταν ἴδωσί τινα προθύμως ψάλλοντα ... ὑποτιθέναι νοήματα τινῶν πραγμάτων δῆθεν ἀναγκαίων ... ἵνα χυθεὶς ὁ νοῦς ἀπολέσῃ τὴν γλυκύτητα τῆς ψαλμῳδίας : « quand ils voient un fidèle chanter des psaumes avec ferveur, les démons ont l'habitude de lui suggérer des pensées qui deviennent des obsessions, afin que son esprit soit diverti et la douceur de la psalmodie détruite. » Le chant devient alors pour le croyant une arme défensive. Faire de la musique religieuse est un excellent et sûr moyen de chasser les démons (Pseudo-Justin, dans Migne, III. 1358). S. Jean Chrysostome dit que le diable craint spécialement la musique d'Eglise, pensant qu'elle lui enlèvera les âmes convoitées (cf. saint Jérôme, *Comm. in epist. ad Ephes.* 3, 5, 19). Saint Basile parle des mauvais Esprits chassés par la musique (*Homil. in Ps.* XXIX, 1: texte analogue dans Migne. LXXXVII, 3017; cf. Porphyre, *De abstin.*, II. 40, etc., etc.; v. les textes cités par H. Abert. *Die Musikanschauungen des Mittelalters und ihre Grundlagen.* Halle, 1905, p. 101 et suiv.). Le folklore fournirait, dans le même sens, de nombreux et intéressants témoignages. Dans les grandes forêts, l'imagination populaire place parfois des êtres terribles : par exemple, en Sibérie, l'Esprit des bois, dont les Yakoutes ont peur; ils l'apaisent en chantant.

Tous les développements auxquels donnerait lieu un si vaste sujet peuvent se résumer ainsi : à l'aide du chant magique, les primitifs ont cru que tout était possible. Par lui, ils se sont flattés de faire des miracles, de réaliser des prodiges terrifiants et invraisemblables. Sans doute, ces faits nous sont indiqués par des écrivains appartenant pour la plupart à des époques où le merveilleux, distinct du réel, était devenu un ornement de style, et qui ne croyaient qu'à demi à ces chimères, ou même n'y croyaient plus du tout; ils parlent de lui à peu près comme nos écrivains du XVI[e] siècle parlent de la mythologie grecque. Mais ces témoignages de date assez récente sont le point d'aboutissement et comme le résidu de mentalités très anciennes où l'idée du miracle et du triomphe de l'homme obtenus par le chant magique était un objet de croyance. Il est impossible de ne pas leur attribuer une importance sérieuse, quand on songe qu'on retrouve ces faits dans presque tous les pays connus, qu'ils concordent, et que l'incantation seule

passait pour avoir le privilège de cette toute puissance formidable. Il est à remarquer qu'on n'a jamais rien dit de semblable sur les arts du dessin. Les images taillées ou peintes qu'on a trouvées dans les cavernes du Périgord et de la région pyrénéenne ont été considérées, non sans beaucoup de vraisemblance, comme ayant une origine magique; mais c'est une hypothèse, non confirmée par les écrivains des périodes historiques : et alors même qu'elle devrait être considérée comme exacte, il serait impossible de lui attribuer la même portée qu'à l'idée si nette, appuyée sur tant de preuves, de la magie musicale primitive.

Aux références qui sont données plus haut et qui renvoient toutes à des textes indiquant les effets prodigieux des incantations magiques, on peut ajouter : Euripide, *Cyclope*, V, 46 (où il est parlé d'un chant d'Orphée — ἐπῳδὴν Ὀρφέως — par la vertu duquel un tison enflammé ira s'enfoncer de lui-même dans l'œil du Cyclope); Aristophane, *Nuées*, 749; Lucien, *Ménippe*, 10; *Philops.*, 11; *Dialogues des Courtis.* 1; Tibulle, *Eleg.*, I, 2; Properce, *Eleg*, I, 1; II, 28; III, 3; IV, 5; Horace, *Epode* V, v. 45-6, et XVII, v. 4 et suiv.; Virgile, *En.*, IV, 487 et suiv.; Ovide, *Heroïdes*, VI, 83; *Amores*, II, *El.*, I, 25, et III, *El.* IX, 21; *Rem. Am.*, 254; *Medic. fac.*, 39; *Metam.*, VII, 195, 203, 424, et XIV, 267, 337. — Cf. dans le *Kalevala*, runos 16, 26-29, 40. — Sur l'origine magique des arts du dessin, v. Salomon Reinach, dans l'*Anthropologie*, cahier de mai-juin 1903.

CHAPITRE III

LA DANSE MAGIQUE.

Connexité des arts du rythme. — La danse des primitifs. Son caractère imitatif. — Danses de chasse, de guerre, d'actions de grâce. — Danses accompagnant les faits importants de la vie sociale. — Témoignages antiques et modernes sur la danse.

De très bonne heure, chant, musique instrumentale, paroles et danse, ont été unis. Le rythme, réglant à la fois les mots, les sons, les pas, formait le lien commun de cette exécution multiple, signe d'un art encore primitif, équivalent de la polyphonie moderne. Or les danses des primitifs et des demi-civilisés ont un caractère très net de cérémonie magique : elles obéissent à une des lois essentielles de la magie, le mimétisme, l'action exercée sur le semblable par le semblable. Déjà, dans les incantations accompagnées d'une musique instrumentale rudimentaire on peut remarquer un certain réalisme descriptif déterminé par le sens des paroles ou par l'objet même de l'incantation (dessin mélodique descendant quand on invoque la pluie, points d'orgue pour exprimer le retour du calme, reproduction approximative du bruit du tonnerre, etc.). Les danses vont encore plus loin et sont plus précises; elles reproduisent la figure et les mouvements, supposés ou réels, de l'être sur lequel on veut agir. Elles font une application anticipée de la théorie aristotélicienne d'après laquelle toute création artistique est une « imitation ». Ce sont des dessins en action, des tableaux et des sculptures dotés de mouvement, qui doivent conférer aux danseurs un

pouvoir sur l'animal, l'homme ou l'Esprit qui est le sujet de leurs évolutions, de leurs gestes et de leur mimique. C'est l'exemple le plus net et le plus saisissant de ce qu'on a appelé la « magie homœopathique ».

La connexité primitive du chant et de la danse est attestée par de nombreux monuments figurés (chez les Égyptiens en particulier). C'est elle qu'affirme le *Li ki* ou *Mémorial des rites*, chez les Chinois, quand il esquisse cette manière de ballet : « En adaptant les notes aux instruments, et en y ajoutant les boucliers et les haches, les plumes et les bannières, on obtient ce qu'on appelle *la musique* ». Elle est attestée par le témoignage des écrivains anciens, et aussi par le sens de certains mots : ainsi, chez les Grecs, les mots χορός et μολπή. Le danseur antique est un « mime », capable, par la souplesse et la rapidité de ses mouvements, d'imiter « la fluidité de l'eau, la vivacité de la flamme, la férocité d'un lion, la colère d'un léopard, l'agitation d'un arbre, en un mot tout ce qu'il veut » (Lucien). Plutarque (*Questions de table* I. VII, 8) parle d'une danse, inventée par Bathylle, qui reproduisait les attitude de la nymphe Echo, de Pan, ou de quelque satyre folâtrant avec un Amour. Les danses-ballets de l'antiquité (cf. Plutarque, *Theseus*, XXI) que Noverre (*Lettres sur la danse*, 1760) distinguait avec tant de soin de la danse proprement dite ou danse gymnastique, sont des exercices désappropriés, passés du domaine magique et utilitaire dans celui de la religion organisée ou de l'agrément; elles sont l'équivalent, à ce point de vue, du lyrisme religieux et déjà à demi-profane; mais l'influence traditionnelle de l'imitation magique y est visible.

Chez les sauvages ou les demi-civilisés, nous connaissons un grand nombre de danses nettement magiques : danses du kangourou (danse chantée, notée par Freycinet aux environs de Port-Sackson; v. Hagen, *La Musique de quelques peuples primitifs*); danses où on figure l'ours, le loup, la loutre, l'hermine, le faucon, le corbeau (v. *Les Esquimos*, par le marquis de Nadaillac, dans l'*Anthropologie*, XIII, 1902, p. 101); danse du serpent, chez les Passamakodies et les Micmacs (Indiens d'Amérique, v. *Journal of American folklore*); danses représentant la chasse de la zibeline, les allures de la grue et du renne, le vol de la boudrée et la manière dont elle saisit sa proie, et jusqu'aux mouvements de certains poissons (*Voyages du dr. M. P. S. Pallas en différentes provinces de l'Empire de Russie et dans l'Asie septentrionale, traduit de l'Allemand par M. Gauthier de la Peyronie*, 4 vol. Paris, 1789-93, t. IV, p. 85 et suiv.); autres danses de chasse chez les indigènes des contrées baignées par le Niger et le Bénué (*Up the Niger. Narrative of major Macdonald's Mission to the Niger and Benue Rivers, West Africa, by captain A. F. Mockler-Ferryman*. Londres, 1892, p. 273); cf. la danse australienne décrite par Parker et citée par Grosse (*Les Débuts de l'art*, p. 171 de la trad. fr.) destinée à implorer l'aide d'un démon très redouté, Mindi.

La danse magique de guerre est très ancienne. Elle consiste à imiter le courage dans une action fictive pour le produire éventuellement dans une action réelle, et à imiter les mouvements de la bataille pour s'en rendre maître et s'assurer la victoire. M. Maspéro en a donné une représentation figurée chez les Egyptiens dans les *Mémoires* de la Mission scientifique du Caire. Chez les Grecs elle s'appelait la *pyrrhique*. Elle était exécutée par des jeunes gens armés de l'épée, du javelot et du bouclier; ils simulaient toutes les péripéties d'un combat : attaque, défense, fuite, triomphe. Cette danse était surtout en honneur chez les Spartiates. Tacite, dans son opuscule sur la Germanie, nous dit que les anciens Germains n'avaient qu'un seul et unique spectacle : la danse des épées. Des épées étaient plantées en terre, la pointe vers le ciel, et des jeunes gens nus devaient danser au milieu d'elles. (Chez les Latins, la danse guerrière était exécutée par des danseurs officiels.)

Encore aujourd'hui, elle est usitée chez les sauvages ou demi-civilisés qui ont conservé leurs plus vieilles traditions. On en trouve un échantillon pris chez les Indiens des États-Unis, noté et harmonisé par un compositeur américain, M. Arthur Farewell, dans la *Wawan Press* (vol. IV, *Navajo war dance*).

Comme danse d'actions de grâces ou commémorative, on peut citer, dans l'antiquité classique, celle qui passait pour avoir été inventée en Crète par Dédale, et à l'aide de laquelle on célébrait la délivrance des jeunes garçons et des jeunes filles par Thésée, vainqueur du Minotaure. Homère l'a brièvement décrite au XVIII[e] chant de l'*Iliade* : « Des jeunes gens de l'un et l'autre sexe dansent en se tenant par la main. Les jeunes filles sont vêtues d'un lin souple et léger; les hommes ont des tuniques d'un tissu plus fort qui, teintes d'une huile précieuse, jettent un faible éclat; celles-là sont parées de couronnes; ceux-ci ont des épées (d'or) suspendues à des baudriers (d'argent). Pliant leurs pieds dociles, tantôt ils voltigent en rond... tantôt *ils se mêlent et courent en formant divers labyrinthes.* »

Il y a aussi ce qu'on peut appeler les danses de séduction, et ce que les ethnographes appellent d'un mot plus brutal : danses *lubriques*. Elle consistent à inspirer l'amour par le

simulacre de l'amour. Elles sont exécutées tantôt par des femmes seules (*Hula-Hula* des Hawaïennes dans les îles Sandwich), tantôt par les hommes seuls (*Kaoro* des Australiens à l'époque des mariages) ou par les deux sexes, comme chez les Esquimos. « Les danses alternantes des hommes et des femmes ont été probablement, à l'origine des sociétés, un puissant auxiliaire de la sélection sexuelle. » (Deniker).

Dans son livre célèbre sur les origines de la civilisation, Lubbock dit que chez les sauvages et les incultes la danse n'est pas un amusement sans portée, mais une occupation sérieuse et utile mêlée, comme le chant magique, à tous les actes de la vie publique. Et il donne, d'après Robertson, les détails suivants : « Si des relations deviennent nécessaires entre deux tribus, les ambassadeurs de l'une s'approchent en exécutant une danse solennelle et présentent le calumet ou symbole de la paix; les sachems de l'autre tribu les reçoivent avec la même cérémonie. S'ils déclarent la guerre à un ennemi, c'est au moyen d'une danse exprimant le ressentiment qu'ils éprouvent et la vengeance qu'ils méditent.. S'il s'agit d'apaiser la colère des dieux ou de se réjouir de leurs bienfaits, de célébrer la naissance d'un enfant ou de pleurer la mort d'un ami, ils ont des danses appropriées à chacune de ces situations et exprimant les différents sentiments qui les animent. » Ainsi, dans la vie sociale des primitifs, il y a, si l'on peut parler ainsi, un ballet de paix, un ballet de guerre, etc... et chacun d'eux est une imitation soit de faits réels, soit de sentiments liés à ces faits.

De ce témoignage de Lubbock, nous disant que chez les peuplades incultes la danse est mêlée à tous les actes importants de la vie sociale, on peut rapprocher l'anecdote contée par Lucien dans son traité sur la danse. Un jour, un prince barbare vient à Rome, à la cour de Néron, et, en son honneur, on donne une fête dans laquelle on produit un danseur célèbre. Au moment de prendre congé, l'empereur serre la main de son hôte et lui offre de lui donner comme souvenir de son voyage ce qui lui plaira. *Donne-moi ce danseur!* répond le barbare. Néron qui n'est pas un primitif, ne comprend pas, et il demande : *A quoi te*

servira-t-il donc? — J'ai pour voisins, répond le prince étranger, *des barbares qui parlent une autre langue que la mienne, et je ne saurais trouver d'interprètes pour traiter avec eux; lorsque j'aurai besoin de leur faire dire quelque chose, celui-ci, par ses gestes me servira de truchement.* » La danse est donc un langage; elle « parle », comme dit Lamennais; elle n'est pas une simple gymnastique; et ses origines sont les mêmes que celles du chant.

D'après ce qui vient d'être dit, il ne faut pas confondre la danse moderne, sorte de gymnastique abstraite, avec la danse antique, qui est une mimique. Noverre définit ainsi cette dernière : « .... L'art de faire passer, par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs » (*Lettres sur les arts imitateurs*, 1807, t. I, p. 389). C'est à peu près la définition que Cicéron donne de l'éloquence dans ses traités de rhétorique.

La danse est loin de progresser comme l'art musical. Une des causes de cette situation, c'est que la danse n'est jamais fixée, faute d'un système de signes analogues à ce qu'est l'écriture pour la pensée ou la notation pour le chant. On a essayé (Emmanuel, *la Danse grecque*), de reconstituer les attitudes et les mouvements des danseuses antiques d'après la statuaire : mais une telle méthode a conduit à cette conclusion inadmissible que, dans leurs danses, les Grecs n'obéissaient à aucune loi d'eurythmie. Chez les modernes, on traçait autrefois sur le papier ce qu'on appelait les « chemins »; les pas étaient indiqués sur ces chemins par des traits de convention : la mesure était marquée par de petites barres transversales qui divisaient les pas et fixaient les temps; l'air sur lequel les pas étaient composés, se notait au-dessus de la page, de sorte que huit mesures de « chorégraphie » équivalaient à huit mesures de musique. Mais un tel système était bien sommaire: l'essentiel restait insaisissable.

CHAPITRE IV

LA LUTHERIE MAGIQUE.

Instruments primitifs, à vent, à percussion, à cordes. — Les monuments les plus anciens : la harpe de Tello; la harpe de Bruce. Le symbolisme magique. — Instruments construits avec une partie du squelette humain : flûtes, trompettes américaine et thibétaine. — Instrument d'exorcisme employé au Thibet. — Formalités rituelles observées pour la construction de certains instruments. — Principe auquel on peut rattacher les idées de magie en matière de lutherie.

L'homme s'est d'abord servi des deux instruments, l'un à vent, l'autre à percussion, fournis par la nature : la voix et les mains. Ils ont été le prototype et le point de départ de deux séries d'inventions.

Les instruments à vent sont d'abord des tubes destinés à prolonger au dehors l'organe de la voix en lui donnant plus de force et d'éclat. On donne ensuite à ces tubes une embouchure distincte : sifflet, bec, anche. Ainsi, la trompette devient flûte; la flûte deviendra clarinette ou hautbois. Le battement des mains semble borné à l'indication d'un rythme; mais il paraît avoir joué le rôle d'un instrument ordinaire chez les primitifs. Il est remplacé bientôt par des pièces de bois ou de métal choquées l'une contre l'autre (cliquettes, castagnettes, instruments en forme de coupes renversées et heurtées, etc.) De plus, au lieu de frapper dans ses mains comme il convient dans la musique de marche, l'exécutant lorsqu'il est accroupi, frappe sur ses cuisses; puis, il tend sur ses cuisses une peau maintenue au-dessous des jambes par la position assise (ainsi la peau d'opossum chez les Australiens); enfin la peau est soumise

à une tension permanente sur un objet matériel, et on crée peu à peu toutes les formes du tambour. Quant aux instruments à cordes, leur première forme est l'arc servant au chasseur pour lancer sa flèche.

Sur les sifflets en os perforé qu'on pourrait à la rigueur considérer comme les premiers instruments connus, voir les collections du musée de Saint-Germain; cf. Déchelette, *Archéologie préhistorique*, 1908, p. 203, et *Alluvions et cavernes* de S. Reinach, p. 220, n. 5. Sur l'ordre dans lequel les premiers instruments ont paru, v. Frobenius, *Ursprung der Kultur*, I, 143; Balfour, *History of the musical Bow*, Oxford, 1901; Engel, *The music of the most ancient nations*, 2e éd. 1870; Hermann Smith, *the world's earliest music*; Wundt. *Völkerpsychologie*, I, ch. II.

Dans le bas-relief assyrien souvent reproduit, remontant au règne de San-Kerib, (ruines de Kujundschick), on voit un cortège triomphal jouant une sorte de symphonie vocale et instrumentale : deux doubles flûtes, sept harpistes, une batterie, quinze chanteurs (dont l'un porte la main à sa gorge comme pour produire le *you-you* oriental encore en usage), les autres frappant dans leurs mains. Ces derniers sont des enfants; il est difficile de croire qu'ils se bornent à marquer le rythme, car il faudrait leur attribuer alors, malgré leur jeune âge, la direction du concert. Au musée du Louvre, dans la salle en couloir qui est réservée à l'ancien Empire (Egypte) une gravure sur pierre représente un danseur, un flûtiste et un exécutant qui frappe dans ses mains.

Aujourd'hui encore, les Cafres de l'Afrique méridionale et les nègres d'Angola (colonie portugaise sur la côte ouest de l'Afrique) disent qu'ils « jouent de l'arc » quand ils font de la musique (Deniker, *Peuples et races de la terre*).

Les instruments primitifs servaient à des opérations de magie. On en trouve la preuve dans divers groupes de faits : l'origine merveilleuse qui leur a été partout attribuée; les dessins ou symboles qui les décorent; la matière dont ils sont faits et leur mode de construction; le cadre dans lequel nous les présentent les monuments figurés.

Dans les monuments les plus anciens, le musicien figuré fait toujours partie d'un groupe agissant en dehors de la musique; il est fonction d'une scène religieuse. L'instrument dont il se sert a des attributs dont la signification est facile à comprendre : on y voit des symboles qui, à notre point de vue, sont extra-musicaux, et qu'un luthier d'aujourd'hui prendrait pour un ornement accessoire, mais

dans lesquels il est impossible de ne pas voir le signe visible des rapports de la musique avec la religion, et, par suite, avec la magie primitive. De ce double fait, on ne peut citer de meilleur exemple que la harpe rapportée par le vice-consul de Sarzec, en 1880, du palais de Tello (sur la rive gauche du Chatt-el-Haï, canal qui relie le Tigre et l'Euphrate), et déposée au musée du Louvre (salle de la Chaldée).

Cette harpe fait partie d'un ensemble en calcaire blanc, dont les figures sont usées et comme décortiquées par la décomposition de la pierre, mais dont le vrai caractère, malgré sa vétusté, est bien reconnaissable. Elle est placée (assez mal pour l'observateur) dans la plus basse de trois zones de sculptures. Dans la plus haute, subsistent à peine quelques débris de pieds. Dans la zone moyenne il y a un cortège religieux formé de quatre personnages; entre les mains du premier, selon M. Heuzey, il faut reconnaître la *patère à ombilic* et le *simpulum*, ustensiles sacrés qui ont la forme que leur conservera l'antiquité romaine (et qu'au début on avait pris bien à tort pour des instruments de musique). Ils nous avertissent que celui qui les porte a des fonctions sacerdotales. Dans la zone inférieure est une femme (?) assise : elle semble chanter, et, en croisant les mains, elle s'accompagne d'un instrument que nous appellerons « harpe », faute du terme exact. La forme de cet instrument est assez grossière, presque carrée, avec un angle à peine arrondi. Un double montant porte une traverse légèrement courbe, qui s'incline en avant. Elle se divise en deux parties : dans la première, treize cordes (nombre probablement fortuit, auquel il ne faut pas attacher de signification) forment une sorte d'éventail décroissant à la fois en longueur et en obliquité, de manière que les plus courtes, donnant les notes les plus aiguës, sont les plus éloignées de l'exécutant; elles se réunissent en un même point sur une large caisse de résonance. La deuxième partie est occupée par les « ornements » de cette caisse : d'abord, en avant, on voit le profil d'une tête imberbe à double corne; sur la caisse même, près de la colonnette du montant extérieur, est l'image complète d'un taureau. La tête à double corne est l'image d'une déesse.

Le taureau, objet d'un culte quasi universel, est, au premier chef, un emblème religieux. (Il n'y a qu'à se retourner, dans la salle du Louvre où est exposé le bas-relief, pour le voir dessiné sur divers objets chaldéens, entr'autres sur un plat d'argent qui est un ustensile de sacrifice.) Nous savons donc avec certitude que cet instrument était employé au service d'un dieu. Sa décoration est la marque certaine de son rapport direct avec la magie.

D'après le même principe doit être interprétée la « décoration » des instruments antiques sur lesquels on voit des animaux, des têtes humaines d'un travail de plus en plus artistique à mesure qu'on s'éloigne des rites primitifs. Dans ce cas est la harpe dite « harpe de Bruce » trouvée dans le tombeau de Ramsès III, à Thèbes (XIIIe siècle avant J.-C.?). La belle tête humaine figurée sur le socle est, selon des croyances positives, l'image de l'Instrument-dieu participant au caractère des objets qui servent au culte, lesquels ne sont pas seulement « consacrés », mais divinisés. Certaines peuplades d'Afrique ont des tambours « animés » d'Esprits, parfois pourvus d'un sexe, et dont les vibrations, par suite, sont magiques en leurs effets. Le musée de Marseille en possède un de ce genre. (v. dans la *Revue Anthropos*, t. V, p. 50, ce qui est dit de la « *Trommelsprache* » chez les peuples Eive).

Sur la harpe du palais de Tello, v. *Les Découvertes de Chaldée*, par Ern. de Sarzec, 3e liv. (1891, Paris, Leroux). D'après M. Pottier, elle remonte à trente siècles *au moins* avant l'ère chrétienne. Elle n'est pas sans analogie avec la harpe égyptienne assignée à la XIIe dynastie, trouvée en 1892 et conservée au musée du Caire (no 853). Peut-être faut-il interpréter dans le même sens la lyre égyptienne conservée au musée de Berlin et sur les deux montants de laquelle sont figurées deux têtes de cheval, instrument beaucoup plus moderne, le cheval n'ayant été connu en Égypte qu'assez tard. (Sur les harpes d'Égypte, cf. Wilkinson, *The ancient Ægyptians*, 1878, t. I, planches nos 223, 230, 233, 235, 240, 243, 254, 255, 259. L'ouvrage de Wilkinson est déjà un peu ancien; mais, en ce qui concerne la musique, ce qu'on a découvert en Égypte depuis trente ans ne fait que reproduire ce qui était connu depuis assez longtemps; ce sont toujours les mêmes instruments et les mêmes scènes).

En Chine, les observations archéologiques sont loin de remonter aussi haut qu'en Égypte et même que dans nos pays d'occident; on peut néanmoins ranger dans la même catégorie beaucoup d'instru-

ments : le *P'ai hsiao* (série de flûtes juxtaposées) et autres sur lesquels est représenté un phénix aux ailes déployées; le *Po-chung* (cloche frappée avec un marteau) où on a dessiné des nuages, accompagnés de signes magiques; les flûtes ornées d'une tête de dragon, les instruments en forme de tigre, etc... Cf. les instruments de l'époque précolombienne trouvés par l'explorateur M. Neil dans les tombeaux de la province de Chiriqui, au Panama, près de la côte du Pacifique, et conservés dans le musée de la Yale University à New-York : sifflets ayant forme d'animaux, généralement coniques, avec l'embouchure au bout d'une queue, le ventre percé de deux trous. Tous semblent construits d'après le principe de l'imitation magique.

Plus significatifs encore sont les instruments primitifs construits avec une partie du squelette humain. Dans une vitrine du musée du Trocadéro où sont conservées certaines reliques de Crevaux (assassiné au Brésil en 1882) est un dessin avec légende représentant un instrument observé sur les rives du Xingu, affluent de l'Amazone : c'est une flûte-trompette, à l'extrémité de laquelle est un crâne humain renversé de façon à servir de pavillon. Une note de la main de Crevaux nous apprend que cette pièce n'est qu'un spécimen, et que « les indigènes de Vapura ont le même usage ». Au musée Guimet, nous possédons deux petites trompettes, construites l'une avec un tibia, l'autre avec un fémur, plus un instrument ainsi formé : deux crânes humains munis à leur base d'une peau tendue sont soudés l'un à l'autre par leur sommet; à l'endroit de la soudure est fixée une cordelette ayant à son extrémité une balle en matière dure. Il suffit de prendre l'instrument par le milieu et de l'incliner vivement à droite et à gauche par des mouvements rapides de la main, pour que la balle vienne frapper alternativement sur les deux peaux et fasse ainsi office de baguette de tambour. Ces instruments viennent du Thibet, où ils servaient pour les exorcismes. Ils étaient faits avec des os de prêtres défunts, qui avaient été à la fois des savants et des sorciers; on croyait que les vertus magiques attachées autrefois à la personne de ces prêtres, seraient encore le privilège des instruments contruits avec une partie de leur squelette. La flûte-trompette de Crevaux dérive sans doute du même principe : ayant pour pavillon le crâne d'un ancien chef réputé pour sa bravoure, elle était censée produire les mêmes effets que la présence du chef lui-même.

C'est quelque chose d'analogue aux croyances et au culte dont les reliques des Saints ont été et sont encore l'objet.

Parmi les antiquités américaines, cf. une flûte (incomplète) trouvée sur une momie (même principe qu'en Égypte) par le général français Paroissien, remise en 1830 au baron de Humboldt et aujourd'hui conservée au *Museum für Völkerkunde*, à Berlin. Au musée Guimet, voir les vitrines du 1[er] étage, n[os] 12, 254. Cf. *The Buddhism of Tibet, or Lamaism with its mystic cult, symbolism and mythology*, par L. Aust. Waddell, Londres, 1895. Sur les instruments faits avec des os humains, cf. le témoignage de M. Parceval-Landon dans *A Lhassa, la ville interdite* (Hachette, 1906).

L'intention très nette de donner aux instruments primitifs une vertu magique est indiquée par leur mode de construction qui, en certains pays, constitue un véritable rituel. La mesure des matériaux employés est déterminée par des nombres qui mettent les instruments en rapport, soit avec des phénomènes astronomiques, soit avec des divisions du calendrier, soit avec des concepts magiques; tous les détails de la préparation et de l'agencement des parties d'un violon, le nom même qu'on lui donne, résultent de considérations religieuses, issues elles-mêmes de traditions de magie.

Un des principes essentiels de la magie se trouve d'ailleurs appliqué dans la lutherie. Dans un de ses Dialogues, Lucien fait dire à la courtisane Bacchis que pour agir sur le cœur d'un amant infidèle, il faut avoir d'abord quelque chose de lui : un habit ou fragment d'habit, une chaussure, des cheveux, etc.. En pareil cas, l'incantatrice n'agira plus par imitation, en allant du semblable au semblable, mais par extension, en s'attribuant, sur le corps de l'être vivant le même pouvoir qu'elle a sur une partie de lui-même. Or les instruments à vent, à cordes ou à percussion, mettent entre les mains du magicien des parcelles de tous les règnes de la nature : ils sont faits de roseaux, de bambou, de coques de certains fruits, de métal, de bois dur, de pierre sonore, de peaux d'animaux, de carapaces, d'os, de cornes ou tibias évidés, de soie, de rafia tordu, de crins, de boyaux, de métal... Ils constituent un abrégé du Cosmos, et, par suite, ils permettent d'agir sur lui. C'est pourquoi,

dans les légendes, on ne manque pas de dire avec précision les matériaux qui sont entrés dans la fabrication de l'instrument.

Pour la musique orientale, les faits ci-dessus indiqués ont été pris dans l'*Essai historique sur les instruments de musique en usage parmi les Annamites*, ouvrage munuscrit envoyé à l'Exposition coloniale de Marseille, en 1906, par les membres de la Société philharmonique de Hanoï sous la direction de M. Rouët, président de la Société. (On a mis spécialement à profit ce qui est dit du violon appelé *Dan Nguyêt*, ou « violon de la Lune » construit sous l'Empereur Fouhi, dont l'existence est fixée par certains auteurs chinois au XXXVIIe siècle (?) avant l'ère chrétienne, par d'autres au XXIXe...) — Dans les vieilles ballades nationales de la Suède et de l'Écosse, il est question d'un habile joueur de harpe qui a fait son instrument avec les os d'une jeune fille noyée par une femme méchante : ses doigts forment les chevilles de l'instrument; ses cheveux d'or, les cordes. Le harpiste joue, et tue la meurtrière (Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen, 1854; cf. *Alt-isländische Volks Balladen, übersetzt von Willatzen*, Brême, 1865). — L'évêque Nicet disait que la cithare de David chassait le démon non par sa vertu musicale propre, mais parce que le bois de l'instrument et les cordes tendues offraient l'image du Christ (*De laude et utilitate canticorum*, dans Gerbert, I, 10^a^). R. Wagner est plus près qu'il ne croit des idées magiques et primitives quand il écrit, dans *Une visite à Beethoven* : « Les sons des instruments, sans qu'il soit possible de préciser leur vraie signification, préexistent dans le monde primitif, comme organes de la nature créée, et avant même qu'il y eût des hommes sur la terre pour recueillir ces vagues harmonies. »

CHAPITRE V

LÉGENDES CONNEXES AUX SUPERSTITIONS PRIMITIVES. ÉVOLUTION DES ARTS DU RYTHME.

Quelques croyances relatives à l'origine de la musique chez les Orientaux, chez les Germains, chez les demi-civilisés contemporains. — En Chine, les notes de la gamme étaient mises en relation avec les phénomènes cosmiques; chez les Hindous, elles étaient personnifiées et divinisées. — Importance de l'incantation pour l'histoire ultérieure des arts du rythme. — Rôle des nombres dans la magie et dans la musique. — La gamme heptatone. — Influence de la magie primitive sur l'évolution de la danse. — Comme la musique, la danse s'est développée par abstraction d'éléments d'abord connexes.

Ici seulement, après les observations qui viennent d'être faites nous mentionnerons les croyances relatives à l'origine divine de la musique. Les anciennes histoires de l'art musical commençaient habituellement par là; mais de telles idées sont la conséquence de faits antérieurs, et non des principes. Ce n'est pas parce qu'ils attribuaient à la musique une origine divine que les primitifs l'ont employée dans les opérations de magie; c'est parce qu'ils la considérèrent d'abord comme une grande puissance de « charme », que plus tard, aux époques où l'esprit cherche des explications et pose des problèmes, ils pensèrent qu'elle avait été créée par les dieux.

Cette croyance a été universelle; elle appartient aux sociétés presque sauvages comme aux sociétés les plus civilisées. On en trouve le rappel dans un vers célèbre d'A. de Musset. Elle est spéciale à la musique; *rien de semblable dans l'histoire des arts du dessin.*

En Chine, une tradition attribue l'invention de la gamme à un oiseau merveilleux, Fouang-hoang, lequel semble avoir été une sorte de Phénix. Sur l'origine des instruments, les légendes sont très nombreuses. D'après l'une d'elles, les instruments les plus usuels remontent à l'époque où la Chine était gouvernée par des Esprits célestes, appelés *Ki*; une autre dit que les principaux instruments et le système des sons viennent d'une femme surnaturelle, vierge et mère, Ninva, qui vivait au temps de Fohi....

Dans la mythologie hindoue, le dieu Nareda est l'inventeur de la *vina*, l'instrument le plus important de l'Inde. Saraswati (sorte de Minerve) est la déesse de la musique et de l'éloquence; c'est à elle qu'est attribuée la fixation de l'échelle musicale. On la représente assise sur un paon, jouant d'un instrument du genre de la guitare. Vishnou, incarné en Krichna, est représenté comme un beau jeune homme jouant de la flûte. Une autre divinité que font connaître les monuments figurés, Ganesa, dieu de la sagesse, tient entre ses mains une tamboura, sorte de luth au col allongé.

Chez les Grecs primitifs, il y avait (au dire de Pausanias, IX, 29) trois Muses : Mélètè (l'Invention), Mnèmè (la Mémoire) et *Aoidè* (le Chant magique). Or les Muses sont divines : « Vous êtes déesses, filles de Zeus, leur dit Homère, et vous savez tout! » Ainsi, le mot qui a désigné l'incantation (ἀοιδή) puis le chant et la déclamation des rhapsodes, a désigné d'abord, ou en même temps, une divinité. Il y avait chez les Grecs un édifice qui, avant de servir à des cérémonies demi-religieuses, puis profanes, était d'abord un « lieu sacré pour le chant » : Ὠδεῖον, l'Odéon. Le chant a été enseigné aux hommes par les dieux. L'aède lui-même est « divin », parce que c'est d'un dieu qu'il tient l'art de charmer (Homère, *Od.* VII, 43-4 et 64). La danse elle-même était chose divine (Lucien). Le prototype de la plupart des instruments est divin. A peine sorti de son berceau, Hermès aperçoit une tortue devant la grotte de Maïa : il évide le corps de l'animal, plante deux tiges de roseau dans la carapace dont il réunit les deux bords par une peau tendue, ajuste le chevalet entre les deux bras de l'instrument, y adapte sept cordes faites de boyaux de brebis, et

la lyre est créée. La cithare, d'après l'hymne homérique, appartient à Apollon. La flûte, chez les Athéniens, passait pour l'œuvre d'Athènè qui, après l'avoir inventée, l'aurait rejetée avec mépris comme déformant le visage, et abandonnée au satyre Marsyas. La syrinx était l'œuvre de Pan.

Chez les Germains, c'est Odin, qui est l'inventeur de la musique. Quand Sigurd a délivré la belle captive Brynhild, celle-ci, qui est déesse, révèle à son libérateur l'art des runes en lui offrant un breuvage magique qui confère la possession des mélodies et des paroles souveraines : « Reçois de mes mains, homme belliqueux, cette coupe enchantée pleine de gloire et de vertus secrètes, pleine de chants, de prières favorables et de joyeux discours. Par elle, tu apprendras les runes de la victoire, les runes des philtres qui t'assureront la foi de la femme étrangère, les runes de l'enfantement, des plantes qui permettent de guérir..... » — Dans le Mecklembourg et dans quelques autres provinces du Nord, les paysans disent en entendant les voix mystérieuses de la forêt : *de Wode tüt*, Odin sonne du cor!

En Danemark, les Esprits des bois sont les Elfes (*Ellefolk*). Bien des fois, disent les légendes, les bergers qui mènent leurs troupeaux dans la forêt, les ont entendus chanter; cachés derrière des troncs d'arbre, ils ont appris leurs mélodies et leurs danses.

Les demi-civilisés ont des légendes du même genre. Les Asabas disent que leur musique fut apportée pour la première fois dans le pays par un chasseur nommé Orgadié, originaire d'Ibuso; égaré dans une forêt épaisse, il entendit des voix harmonieuses, s'aperçut qu'elles provenaient d'une troupe d'Esprits des bois dont il observa, en se cachant, les chansons et les danses. De retour au village, il enseigna aux siens cette musique, qui fut appelée *Egu olo*, et, d'Ibuso, importée au pays des Asabas.

Dans une tribu mexicaine, on croit que le dieu Tezcatlipoca fit un pont réunissant le ciel à la terre, pour apporter aux hommes, entr'autres bienfaits, l'art musical.

Sur ces légendes, on peut consulter Wallashek, *Primitiv music* (Londres, 1893). Le christianisme lui-même a donné une origine sur-

naturelle à ses chants. On connaît le dessin si souvent reproduit du manuscrit de Saint-Gall où l'on voit le pape saint Grégoire composer ses neumes sous la dictée ou l'inspiration du Saint-Esprit, représenté par une colombe qui lui introduit son bec dans l'oreille. « L'harmonie vient du Saint-Esprit » (Ἁρμονίας ὑπὸ θείου πνεύματος συγκειμένης, dans Migne, XVIII, 140, *De libero arbitrio*. — « La psalmodie est l'œuvre des Anges » Ψαλμός, τὸ τῶν ἀγγέλων ἔργον, S. Basile, *Hom. in psal.* I, 2).

C'est peu de dire que la Musique a été considérée comme étant d'origine divine. Les notes de la gamme ont été personnifiées et parfois divinisées. « La note *Kong* (fa) dit le chinois Se-ma-T'sien, représente le prince; la note *chang* (sol), les ministres; la note *kio* (la), le peuple; la note *tche* (ut), les affaires; la note *yu* (ré) les objets » (cf. *Les tuyaux sonores*, dans les mémoires de Se-ma-T'sien, trad. fr. de Chavannes). Ailleurs, les notes sont mises en relation avec les vents, les directions de l'espace, les mentions lunaires, les mois, les séries cycliques. Chez les Hindous, la description du système musical fait intervenir, comme chez les Chinois, les idées de chef (*Rajah* ou tonique), de premier ministre (*Mantri*, analogue à notre « dominante ») de sujets, etc. Les *Srutis* eux-mêmes (quarts et tiers d'intervalles de ton) sont personnifiés et ont des noms de nymphes. De plus, chaque note est sous l'influence directe d'un dieu (A. H. Fox Strangway donne deux listes des notes avec les divinités correspondantes, d'après le Mahâbhârata et le Naradasiksâ. Ce symbolisme est dû à des modernes qui suivaient, certainement, d'antiques traditions). Ces conceptions sont passées en Grèce, et de là en Occident, avec des changements de noms. Au x[e] siècle de notre ère, nous voyons le théoricien Réginon prendre encore au sérieux le système qui « attribue » ou regarde comme « tout à fait semblable » telle note à Saturne, telle autre à Jupiter, celle-ci à Mars, etc. (*De harmon. Inst. Epist.* 5).

On devine les conséquences qu'avaient de telles idées, le pouvoir qu'elles permettaient d'attribuer au chant magique, et les scrupules d'exécution qu'elles faisaient naître chez le chanteur. « Chacun des sons [émis par la voix humaine] a une puissance *particulière* qui échappe au commun des mortels, mais que les adeptes connaissent et dont ils se servent. Telle note irrite les Esprits, les apaise ou les attire; telle autre agit sur les corps; et en combinant l'une avec l'autre, on compose ces mélodies que les magiciens entonnent au cours de leurs évocations. Mais comme chacune d'elles a sa puissance particulière, il faut bien se garder d'en intervertir l'ordre ou d'en substituer une aux autres : on s'exposerait aux plus grands malheurs! » Toute intonation incorrecte ou toute omission fournirait à l'Esprit invoqué un prétexte pour ne pas intervenir, et pourrait mettre en mouvement, au contraire, un Esprit redouté. (Maspéro, *Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, t. I, p. 106.)

L'usage presque universel de la musique dans la magie, a eu des conséquences très importantes, aussi bien pour la

technique de l'art musical que pour les idées générales dont les théoriciens et les philosophes l'ont enveloppée.

1° Le *Carmen* magique (l'emploi de ce mot ne restreint pas ici aux seuls latins le fait qu'il désigne) a donné naissance au « vers » des poètes et à son équivalent dans la mélodie pure (vocale ou instrumentale). Les vers sont les *carmina* que l'évolution des siècles a peu à peu dépouillés de tout caractère magique, mais qui gardent encore vaguement quelque chose de leur fonction initiale. Du *Carmen* sortent la musique et la poésie, primitivement unies, puis divergentes.

2° Une des lois de la magie, c'est la *répétition*. Les formules n'agissent que si elles sont répétées autant de fois que l'Esprit auquel on s'adresse a de formes, d'habitations, etc... ou pour d'autres causes qui nous sont inconnues. Pas une seule des incantations qui nous sont parvenues n'échappe à cette loi. Elle est passée dans la musique pure où la répétition des membres de phrase, des phrases et des systèmes de phrases, joue le même rôle que dans la versification (abstraction faite des mots et de la pensée) l'hémistiche, le vers et la strophe. En un mot, on peut rattacher à la magie musicale le principe de la technique du rythme.

3° La répétition des formules d'incantation n'est jamais arbitraire. En dehors de faits supposés (tels que l'existence d'un Esprit aux quatre points cardinaux), qui imposent à l'incantateur un rythme déterminé, il y a des nombres magiques, auxquels on attribue une vertu propre. Il est très vraisemblable que l'autorité de ces nombres s'est maintenue, par voie de tradition, lorsque la musique a été érigée en système régulier, et qu'ils ont contribué à fixer certaines parties de la technique.

4° D'une façon générale, la magie primitive a fait passer son organisation musicale dans le lyrisme religieux qui lui a succédé; la même tradition du chant rythmé et systématiquement organisé est passée ensuite dans le lyrisme profane, savant ou populaire, et enfin dans la musique instrumentale, en s'enrichissant, à chacune de ces étapes, de toutes les créations de l'esprit artistique émancipé, comme aussi des progrès de la lutherie, de la science et de la vie sociale.

Bien avant Pythagore et ses successeurs, la magie accordait une grande importance aux nombres. L'histoire de cette conception métaphysique et de ses conséquences serait fort longue. Dans un recueil de vieilles chansons populaires conservées par les inscriptions acadiennes (signes cunéiformes primitifs), il y a deux couplets qui se chantaient sans doute au temps de la moisson, et où l'incantation prétend tirer tout son effet de l'idée de nombre (abstraite pour nous, non pour un primitif). M. Lenormant l'a traduite ainsi :

« Le blé qui s'élève droit arrivera au terme de sa croissance prospère; *le nombre* (pour cela), — *nous le connaissons*;

« Le blé de l'abondance — arrivera au terme de sa croissance prospère; — *le nombre* (pour cela), — *nous le connaissons*. »

La constitution de la gamme (diatonique), n'est pas restée en dehors de l'influence des nombres magiques. La gamme à sept sons principaux et privilégiés, se retrouve (malgré les différences provenant de la manière de subdiviser les intervalles et aussi de la hauteur relative des sons) chez les Hindous, les Chinois, les Grecs, les Turcs et les Persans, les Arabes. Aristoxène (*Harm.* 13, 26, de l'édit. Macquard) dit qu'elle est trouvée instinctivement par l'homme. Mais une autre explication est probable. Le nombre sept est populaire et sacramentel chez les Anciens. Les Phéniciens avaient répandu la numération par sept dans le bassin de la Méditerranée; les Grecs l'avaient conservée, accessoirement, à l'époque même où ils comptaient par 5 et par 10 (cf. Victor Bérard, *Les Phéniciens et l'Odyssée*). On la retrouve chez les Chaldéens, chez les Assyriens, chez les Arabes, chez les Chinois... Or les *sept* planètes jouaient un grand rôle dans la magie. Il est à peu près certain que les premiers théoriciens en fixant à sept le nombre des sons principaux de la gamme, ont adopté un nombre rituel, que la magie planétaire avait comme consacré. C'est sous l'influence de cette idée traditionnelle que, selon l'École de Pythagore, la lyre d'Hermès à sept cordes fut considérée comme le symbole des sept planètes ; que le ciel lui-même fut assimilé à une lyre à sept cordes, et qu'on créa enfin la gamme sidérale : Lune (*ré*), Mercure (*do*), Vénus (*sib*), Soleil (*la*), Mars (*sol*), Jupiter (*fa*), Saturne (*mi*). Cette échelle heptatone n'est pas la seule. Il est important de signaler que la gamme de neuf sons, formulée après la gamme de sept, fut rattachée elle aussi à un groupe céleste plus étendu (Pline, *Hist. Nat.* II, 20, § 84; Martianus Capella, *De Nuptiis* etc. II, § 169-199). M. Th. Reinach (*Revue des Études grecques*, 1900, p. 472 et suiv.) observe qu' « en regardant les textes de près, on s'aperçoit que les différentes formules de la gamme céleste correspondent aux différentes échelles de la lyre qui furent en usage chez les Grecs depuis le VIe siècle jusqu'au Ier avant notre ère ». En croyant à une musique des sphères, les Grecs ne pouvaient l'imaginer que d'après le système dont ils se servaient; mais on peut intervertir l'ordre des termes de la comparaison faite par M. Th. Reinach et dire que la conception de la gamme a été subordonnée à des idées astronomiques; or, ces dernières idées, chez les primitifs, appartenaient à la magie.

La magie musicale, dont l'existence est attestée par d'innombrables témoignages, reposait sur une idée profonde : elle identifiait les lois de la musique avec celles de la vie morale de l'homme projetée dans les objets inanimés eux-mêmes, et avec les lois du monde. Aussi y a-t-il, malgré l'énorme différence des époques et des hommes, un lien qui la rattache aux plus hautes conceptions de la politique, de la pédagogie, de la philosophie moderne.

Sur l'origine et la fonction première du chant, on ne peut, après l'étude impartiale des documents les plus anciens, qu'adopter l'idée qui vient d'être exposée dans ce chapitre. On a donné cependant d'autres explications. Elles sont toutes exactes, partiellement et accessoirement, sans valeur historique précise. « Le chant est l'effet d'une loi physiologique; il est produit par un sentiment intense ajustant d'une façon particulière les organes de la respiration et de la voix » (Herbert Spencer). « Le chant a pour principe l'amour: à l'origine; il est, dans les espèces vivantes, l'appel du mâle à une compagne » (Darwin). « Le chant est un jeu, une dépense agréable d'énergie superflue » (Grosse). « Le chant est le fils du travail; il est né du besoin de discipliner des activités individuelles dans des tâches collectives » (Wallashek, Bücher). « Le chant a son principe dans le cri de joie ou de douleur, dans un besoin inné chez tous les peuples à l'état de nature » (Otto Bockel). « La musique a pour origine le goût particulier, spécial à l'homme, des démonstrations bruyantes » (Hermann Smith). Il y a une part de vérité dans chacune de ces affirmations. Les courants de faits qu'elles signalent se rattachent à la magie comme des affluents à un grand fleuve.

Ce qui vient d'être dit du chant magique et de son influence sur le développement ultérieur de l'art musical, est également vrai de l'autre art du rythme connexe au précédent : la danse. En suivant une évolution analogue, et en se généralisant de plus en plus par voie d'abstraction, la danse magique primitive, fondée sur le mimétisme est passée dans la religion et de là dans les exercices profanes.

Dans la plupart des religions, antiques ou primitives, il y a des danses *rituelles :* danses des chamans sibériens et des féticheurs nègres; danses (?) des derviches tourneurs; danses, avec masques, des prêtres bouddhistes; danses des lévites chez les anciens Juifs. Ici encore, apparaît un fait à peu près universel. On a dit quelquefois que les Scandinaves avaient ignoré la danse (Rosenberg, Hansen); on sait

aujourd'hui que la danse a été cultivée par les peuples du Nord comme par ceux du Midi (Pineau). Le monde musulman est peut-être le seul où la danse rituelle n'existe pas. Pour ne pas multiplier les exemples, je me bornerai à citer la danse du serpent chez les Indiens de l'Amérique du Nord. Là, comme en plusieurs autres pays, le serpent à sonnettes a été l'objet d'un culte très répandu. Les danseurs, formant une chaîne, *imitent* ses mouvements sinueux, et, avec des crécelles, reproduisent le bruit fait par l'animal. La danse est accompagnée d'un chant rythmé, avec des formules qui se répètent. C'est de la magie, mais organisée socialement et fixée en un culte religieux.

Chez les Grecs, la danse est également mimétique et rituelle; elle se mêle aux divers cultes. Nous avons sur ce point beaucoup de témoignages : en particulier les peintures des vases connues sous le nom de *Danses des Anthestéries* (ainsi appelées du mois *Anthestérion* où avait lieu la fête de Dionysos), les bas-reliefs, les textes littéraires. Le traité de Lucien (IIe siècle de l'ère chrétienne) est instructif à cet égard. Lucien, voulant réhabiliter la danse aux yeux d'un sceptique, emploie des arguments qui ne seraient certainement pas venus à l'esprit d'un moderne soumis à l'influence du christianisme : « Le but principal de la danse est l'art de démontrer, d'énoncer les pensées, d'exposer avec clarté les choses les plus obscures. Le plus bel éloge à faire d'un danseur serait de pouvoir louer en lui ce que Thucydide loue dans Périclès, » c'est-à-dire la netteté, la force démonstrative et persuasive, en un mot l'éloquence. Cette idée a été déjà mise en lumière dans un chapitre antérieur. Nous avons à montrer ici la pénétration de la danse dans le domaine religieux, puis son organisation profane.

Quelles sont donc les choses que le danseur doit imiter? C'est toute l'histoire fabuleuse du monde. Le danseur a un programme très vaste, très brillant, identique à celui du poète et exigeant un grand savoir; il doit représenter tous les mythes : le combat des Titans, la naissance de Jupiter, le partage du monde entre les trois Frères, la formation de l'homme, le feu ravi au ciel par Prométhée et le châtiment de ce dernier, Deucalion et les pierres changées en hommes

pour repeupler le monde après le Déluge, etc... Après avoir esquissé une classification des mythes d'après l'ordre chronologique des faits auxquels ils se rapportent, Lucien les groupe d'après les pays ou les villes où ils ont pris naissance : à Corinthe, c'est la dispute de Neptune et du Soleil voulant tous deux régner souverainement sur la ville et prenant pour juge de leur différend le Cyclope Briarée, comme Neptune et Pallas s'étaient disputés la possession de l'Attique; à Argos, c'est la légende de Danaé séduite par Zeus transformé en pluie d'or, et celle de son fils Persée, vainqueur de la Gorgone; à Lacédémone, le jugement de Pâris au sujet de la pomme et l'enlèvement d'Hélène; en Crète, c'est Europe, Pasiphaë, les deux Taureaux, le labyrinthe, Ariane, Phèdre, Androgée, Dédale, Icare, Glaucus; en Ætolie, Atalante, la vierge guerrière et chasseresse; en Thessalie, Orphée et les Ménades, Jason et les Argonautes... Le danseur doit connaître, parce qu'il est tenu de les mettre en action, tous les mythes relatifs aux dieux de l'air, aux dieux de la terre, aux dieux des enfers. « Puisque son talent est d'imiter et qu'il s'engage à exprimer réellement ce que disent les chanteurs, il faut qu'à l'exemple des orateurs il s'exerce à se rendre clair et intelligible, afin que l'on puisse comprendre tout ce qu'il veut exprimer et qu'on n'ait pas besoin d'un interprète. Il est nécessaire que celui qui voit danser puisse, comme le dit un oracle d'Apollon, *entendre un muet.* »

Un exemple célèbre montre la puissance d'expression à laquelle cet art était parvenu. Sous le règne de Néron un philosophe de la secte cynique, Démétrius, dépréciait la danse par des critiques semblables à celles qu'on entend aujourd'hui encore : il voyait en elle une addition inutile au son des flûtes, des fifres et des cymbales; il disait que le danseur n'ajoutait rien à la perfection du drame et que ses mouvements étaient importuns; qu'il attirait l'attention par des accessoires tels que la richesse du costume, la beauté du masque et autres agréments à côté. Alors un célèbre danseur le pria de le voir avant de le condamner : il s'engagea à représenter devant lui, sans aucun secours étranger, un épisode légendaire. En effet, il fit taire — ceci est un cas exceptionnel — les joueurs de flûte, le

chœur, et *tout seul* il représenta l'adultère de Mars et de Vénus. On voyait le Soleil avertissant Vulcain; celui-ci dressant un piège aux deux amants et les enveloppant sous un filet de fer; tous les dieux arrivant l'un après l'autre; Vénus pleine de confusion et suppliant Mars de la dérober aux yeux de tant de témoins, enfin les moindres détails de l'action... La réhabilitation du danseur fut facile.

Chez les peuples qui ont une mythologie très riche, la danse trouve donc des conditions de développement très favorables. Il aurait pu en être ainsi du christianisme où les légendes des Saints font un trésor magnifique; mais dès les premiers siècles, le christianisme ne vit dans la danse que le côté voluptueux, et la répudia. Tout d'abord, cependant, il l'avait acceptée; on trouve un reste de cette tradition dans ce qui se passe encore à la cathédrale de Séville pendant les fêtes de Pâques.

Transportons-nous maintenant en pleine Renaissance. Nous pouvons suivre notre idée, bien que le pouvoir imitateur de la danse soit affaibli et comme noyé dans une expression de plus en plus générale et abstraite. Avant de devenir purement rythmique et alors même qu'elle était toute mondaine, la danse conservait quelque chose du caractère mimétique des danses primitives. Voici comment Tabourot en décrit un spécimen dans son *Orchésographie* (1589).

« De mon jeune âge, dit Tabourot, ils dressaient sur la courante une forme de jeu et ballet, car trois jeunes hommes choisissaient trois jeunes filles, et, s'étant mis en rang, le premier danseur avec sa demoiselle la menait sister à l'autre bout de la salle et retournait seul avec ses compagnons; le deuxième en faisait de même; puis le troisième, tellement que les trois jeunes filles demeuraient séparées à l'un des bouts de la salle et les jeunes hommes à l'autre : et quand le troisième était de retour, le premier allait en se gambadant et faisant plusieurs mimes et contenances d'amoureux, comme époussetant et guindant ses chausses, tirant sa chemise bien à propos, allait (dis-je) requérir sa demoiselle, laquelle lui faisait refus de la main ou lui tournait le dos; quoi voyant, le jeune homme s'en retournait à sa place, faisant contenance d'être désespéré. Les autres en faisaient

autant; enfin ils allaient tous trois ensemble requérir leurs dites demoiselles chacun la sienne, en mettant le genoil en terre, et demandant merci les mains joinctes. Lors lesdites demoiselles se rendaient entre leurs bras et dansaient ladite courante pêle-mêle. »

Comme on le voit, c'est du mimétisme, mais très généralisé; ce vague scénario courtois et chevaleresque a perdu toute signification nominale. Il ne s'applique pas à telles personnes déterminées, mais à n'importe qui. Il est spécialisé et restera le même dans toutes les circonstances. C'est le même principe, mais à un nouveau stade d'évolution. Il en est de même dans les danses espagnoles où le danseur poursuit la danseuse, cherche à triompher de sa coquetterie, et soutient avec elle une sorte de duel plein de ruses et de feintes. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que la danse ayant pour objet la conquête de la femme par l'homme, grâce au mimétisme des sentiments sympathiques, est encore la plus usitée sur nos théâtres; elle est comme à la base du genre. On peut y voir une survivance lointaine, adoucie et moralisée par la civilisation, du rapt primitif usité encore, avant le mariage, comme rapt réel (chez les Arabes, les Turco-Mongols, les Caraïbes, les Patagons, les Birmans, les Australiens, les peuplades de l'Océanie, etc.).

Nous retrouvons la danse mimétique jusque dans les fades allégories des ballets du XVIIe siècle. Pour représenter les *Vents*, le danseur avait des soufflets à la main, des moulins à vent sur la tête et des habits de plumes indiquant sa légèreté. Pour représenter le *Monde*, il prenait un habit ressemblant à une carte de géographie et se couvrait d'inscriptions : sur le sein gauche, à la place du cœur, *Gallia;* sur le ventre, *Germania;* sur une jambe, *Italia;* sur une partie moins noble, *Terra australis incognita*... On représentait la Musique avec un habit rayé à plusieurs portées et une coiffure où on voyait une clé de *sol*, d'*ut*, ou de *fa*. On faisait danser le Mensonge avec une jambe de bois, un habit garni de masques et une lanterne sourde à la main, etc... Ce ne sont plus que des enfantillages et des fautes de goût.

En éliminant peu à peu tout le mimétisme initial, et en ne conservant — grâce aux progrès de la virtuosité — que les mouvements et les attitudes, on est arrivé à la danse

purement gymnastique ou lyrique, laquelle est à la danse primitive ce que la fugue et la symphonie sont au chant magique. L'évolution des deux arts a été la même; il faut reconnaître néanmoins qu'en se désappropriant de toute fonction utilitaire et pratique, la musique est entrée dans un domaine supérieur et a conquis une indépendance admirable, tandis qu'il est fort contestable que la danse ait gagné autant à une transformation du même genre. D'excellents compositeurs voudraient la ramener à son état primitif, et bannir ses prouesses purement formelles, comme vides de sens et constituant une digression inutile dans l'œuvre sérieuse qu'est le drame lyrique. Aussi ne dirons-nous pas, comme nous l'avons fait en parlant des chants de magie, que la conception de la danse par les primitifs contient en germe tout ce que les philosophes modernes ont dit sur cet art. Joubert est aux antipodes de l'art primitif, et il émet un aphorisme qui malheureusement pourrait être justifié par beaucoup de faits, quand il écrit : « le danseur ennoblit tout ce qui est grossier, et dégrade tout ce qui est héroïque ».

Bibliographie.

Les origines magiques des arts musicaux sont l'objet du livre de J. Combarieu : *La Musique et la Magie* (1 vol., couronné par l'Institut, Alph. Picard, éditeur, 1909), contenant le texte musical de diverses incantations. Les références données dans les pages qui précèdent sont loin de constituer une documentation exhaustive. Il ne saurait en être autrement d'une bibliographie sur la magie musicale. Parmi les ouvrages qui traitent spécialement de ce sujet et offrent des garanties d'exactitude, il faut citer :

Miss Natalie Curtis : *The Indians' Book (an offering by the American Indians of Indian Lore, Musical and Narrative, to form a record of the songs and legends of their race; recorded and edited by Natalie Curtis, illustrated from photographs and from original drawings by Indians*, New-York and London, Harper and Brothers, 1907), un fort vol. de luxe, gr. in-4°, ne contenant pas moins de cent quarante-neuf chants indiens;

Miss Alice Fletcher : *The Hako, Pawnee ceremony, Twenty-Second annual report of the Bureau of american ethnology*, 1 vol. 371 p. (aussi important que l'ouvrage précédent, pour la richesse et l'exactitude des documents musicaux. Illustrations en couleur. Fournirait les éléments d'une comparaison intéressante avec les fêtes de Dionysos chez les Grecs antiques). Cf. *Seventh annual Report, etc.*, p. 214 et suiv.;

La même : *A study of Ohama music* (dans les *Archeological and ethnological papers* du *Peabody Museum, University Harvard, Cambridge, 1893*);

K. Hagen : *Über die Music einiger Naturvölker*, thèse pour le doctorat

allemand, présentée à la Faculté de philosophie de l'Université d'Iéna (Hambourg, 1892. Exemplaire à la B. N. de Paris, in-4°, Iéna-ph., 13 p. de musique, contenant des airs d'Australie, Mélanésie, Polynésie. A la fin, Bibliogr. de 34 n°s).

The *Wawan Press, Traditional Songs of the Zunis, with english text, second series, transcribed and harmonized by Carlos Troyer* (Newton center Mass, 1904). cf. *id.*, vol. 3.— La *Wawan Press* est une association d'artistes qui a entrepris de créer une musique nationale américaine et qui a pris pour titre le nom d'une cérémonie magique des Indiens;

Aux documents concernant les Indiens actuels, il faut ajouter : les *Annual Reports of the Bureau of american Ethnology*, en particulier, les années VII° et XVIII° (travaux de M. Mooney sur la magie des Cherokees); le tome V (travaux de Matthews sur les Navajos; Matthews les a complétés en donnant le *Night chant* magico-religieux des mêmes Navajos dans les *Memoirs of the American Museum of Natural History*, New-York, t. V.); enfin, dans *Hupa Texts* et *Life and Culture of the Hupa* par Pline E. Goddard (*University of California publications, American Archæology*, n°s 1 et 2, 1903-4), et dans le *Journal of American folklore* (passim) édité à Boston et New-York par Franz Boas, Francis Chamberlain et George Lyman Kittredge, on trouve toute une série de faits et de documents. — Pour l'époque précolombienne, l'ethnographe allemand K.-T. Preuss (*Ursprung der Religion und der Kunst*, Globus, t. LXXXVI et LXXXVII, 1904-5) a soutenu la thèse de la valeur magique originellement attribuée à la voix humaine, à la danse et à la mimique; mais la plupart de ses arguments se rapportent à des tribus modernes, comme celle des Cherokees. Les précisions historiques se réduisent à ceci : sur les Caraïbes des Antilles et de l'Orénoque, les voyageurs anciens, — Rochefort en particulier — notent le rôle du chant dans les opérations magiques des *piayes* ou sorciers; « la sorcellerie précolombienne (notamment celle des charmeurs de serpents) avait dans son matériel — ceci est certain — des crécelles, tambours, flûtes, conques, trompes, sifflets, etc., destinés, en certains rites, à soutenir les danses et probablement les chants ». (*Lejeal*, Leçons du Collège de France, 1907).

Je dois à une obligeante communication de M. G. Foucart, les indications suivantes :

On trouve dans la *Revue Anthropos*, t. III, 941 : musique patagonaise et mélodies de plusieurs autres peuples non civilisés; t. IV, 945, folklore bantou; t. IV, p. 781, 1033, 1046, *Wanyamvezi Gesänge* (cf. t. V, 162, 870). — Un très grand nombre de renseignements sur les chants, les danses, les cérémonies magiques, sont épars dans les *Monographies ethnographiques* publiées en Belgique sous la direction du professeur de Zonghe (Université de Louvain), dans la *Revue d'ethnographie et de sociologie* de van Gennep (Paris, Leroux), le *Folk-song Journal* édité à Londres par M. Walter Fard, etc. — Les ouvrages suivants ont un intérêt moins documentaire :

Engel, *The music of the most ancients nations* (London, Murray, 1864).

H. Smidt, *The World's earliest music traced to its beginning in ancient lands* (London, 1908).

Walaschek, *Primitive music* (*ibid.*, 1893).

CHAPITRE VI

LA MUSIQUE NON-HELLÉNIQUE.

La musique dite « orientale ». — La gamme Chinoise; opinions d'Amiot et de M. Chavannes. — La gamme et les modes Hindous. — Essai de reconstitution, par M. Loret, de la gamme égyptienne antique. — La musique chez les Assyro-Chaldéens. — Textes musicaux tirés de la Bible.

Quel est le peuple ayant possédé une musique dont il conviendrait de parler avant tous les autres en lui attribuant le caractère vénérable d'ancêtre de l'art? Il est impossible de le dire. La musique des Grecs, considérée comme la source de la tradition moderne, n'est elle-même qu'une annexe ou un cas particulier de la musique orientale; réduite à ses éléments nationaux (européens) elle ne paraît pas avoir enrichi la technique de nombreuses nouveautés. Par « musique orientale », il faut entendre celle qui a été pratiquée en Egypte, en Asie Mineure, dans l'Inde, en Chine. Il suffira de consacrer quelques lignes à cette partie de notre sujet.

D'une façon générale, on retrouve chez les auteurs chinois, la plupart des idées que la civilisation gréco-latine nous a rendues familières : les origines divines et mystérieuses de la musique; le pouvoir magique de l'incantation; la connexité des lois musicales avec les lois de la nature, celle de l'art avec l'état de la vie sociale, enfin la doctrine sur les intervalles et la formation de la gamme par une suite de quintes ramassées dans une seule octave (non tempérée). La gamme chinoise et celle des pays considérés par la Chine comme ses tributaires, la

gamme des Japonais, des Polynésiens, et aussi des Grecs contemporains d'Olympos et des Celtes d'Occident, est la gamme pentatone, sans demi-tons : *fa, sol, la, do, ré.* Or, un auteur chinois qui écrivait dans le derniers tiers du IIIe siècle avant notre ère et qui est cité par M. Chavannes, explique ce système en disant : « *Fa* engendre *ut. Ut* engendre *sol. Sol* engendre *ré,* etc... » C'est la théorie dite pythagoricienne; et cette explication est donnée juste au moment où les circonstances politiques rendent (vaguement) admissible l'idée d'une communication entre la Grèce et l'Extrême-Orient. De là à croire qu'entre les deux pays il y avait eu transmission de doctrine, emprunt de l'un à l'autre, il n'y avait qu'un pas. Voici d'abord l'opinion du P. Jésuite Amiot, missionnaire, qui écrivait au XVIIIe siècle et qui attribue à Pythagore lui-même des relations personnelles avec les Chinois : « Il pourrait bien être, dit-il, que le fameux Pythagore, qui voyageait chez les nations pour s'instruire et qu'on sait avoir été sûrement dans les Indes, soit venu jusqu'en Chine, où les savants et les lettrés, en le mettant au fait des sciences et des arts en honneur dans le pays (Amiot oublie de nous dire dans quelle langue se faisaient ces communications!) n'auront pas manqué de lui faire connaître celle des sciences qu'ils regardaient comme la première de toutes, la musique, et que Pythagore, de retour en Grèce, aura médité sur ce qu'il avait appris en Chine ». L'abbé Roussier s'était rangé à la même opinion; elle paraît soutenue par la tendance des Occidentaux à penser que la Chine est le pays où l'on trouve les documents remontant à la plus haute antiquité. Rien ne serait plus inexact que cette dernière idée : sur le sol qu'habitent aujourd'hui les Français, pour ne citer que celui-là, il y a des témoignages beaucoup plus antiques de la vie primitive!

Dans un appendice de sa traduction des Mémoires du Chinois Se-ma-T'sien, (Mémoires contenant deux traités de musique qui ne sont pas très anciens mais qui reproduisent de très vieilles idées) M. Chavannes a comme retourné la thèse d'Amiot. Après une étude critique de tous les éléments de la question, il arrive à penser d'abord que l'hypothèse de relations entre le monde grec et la

Chine n'est pas invraisemblable à l'époque des conquêtes d'Alexandre (IVe siècle avant J.-C.) mais que ce sont les Grecs qui ont donné leur doctrine musicale aux Chinois. Il résume élégamment ses conclusions dans les lignes suivantes : « Sur la lourde vague de civilisation que l'expédition d'Alexandre avait fait déferler aux pieds des Pamirs, surnagèrent les douze roseaux en qui chantait la gamme de Grèce ; cette fille aînée du génie hellénique erra jusque chez les Chinois qui furent émerveillés de sa beauté mais qui ne surent pas lui conserver sa pureté native ; c'est chez les vieux chroniqueurs du Céleste-Empire que nous trouvons le souvenir de ce qu'elle était lorsqu'elle vint, dans sa simplicité mathématique, attester en Extrême-Orient l'harmonie des nombres pythagoriciens ». A cette brillante hypothèse on peut objecter qu'elle force un peu les faits historiques ; que les pythagoriciens du IVe et du IIIe siècle ne connaissaient pas ce qui a été appelé plus tard « gamme pythagoricienne » ; qu'ils faisaient enfin leurs expériences sur des cordes, alors que les tubes étaient employés par les Chinois et ne se seraient pas prêtés à une démonstration communément intelligible. M. Laloy adopte une opinion moyenne en concluant ainsi : « On peut supposer que la Chine s'est instruite à l'école de la Grèce ; mais elle ne lui a emprunté que des principes, qu'elle a appliqués à sa manière ». On peut aussi admettre que le rapport $\frac{3}{2}$ exprimant l'intervalle de quinte a été trouvé simultanément par deux savants différents et très éloignés l'un de l'autre.

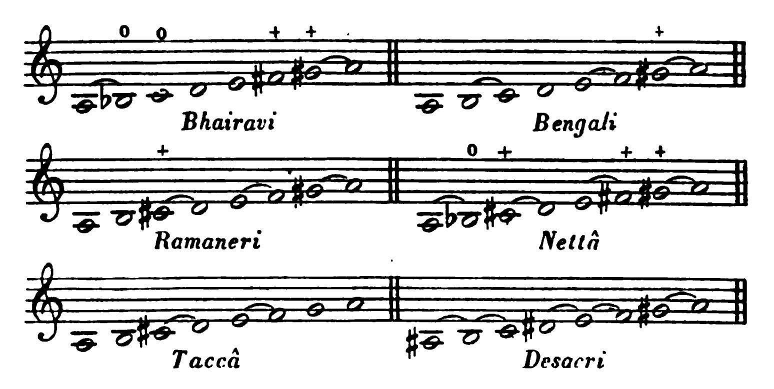
Le texte d'Amiot se trouve au tome VI de ses *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, etc... les Chinois.* (15 vol. in-4°, Paris, 1776-1791) ; la thèse de M. Ed. Chavannes, est à l'appendice II, tome III, de sa traduction des *Mémoires de Sé-ma-Ts'ien*, œuvre du IIe siècle avant notre ère. A l'appendice I, t. III, M. Chavannes traduit deux séries de poèmes qui contiennent des renseignements importants sur le rôle attribué à la musique : les *Dix-sept hymnes de l'intérieur de la maison, pacificateurs du monde* et les *Dix-neuf hymnes des sacrifices Kiao*, compris sous le titre général de *Chants du Bureau de la musique*. De ces divers textes, il ressort clairement que, en Chine, la musique a eu sa première fonction dans les rites de la magie, et qu'elle a d'abord été employée pour attirer ou repousser les Esprits, pour les rendre bienveillants ou méchants.

Les Hindous divisaient aussi leur gamme en 7 degrés, mais partagés quelquefois par des quarts et des tiers de ton appelés *srutis* :

sa	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*	*sa*
(la)	(si)	(do♯)	(ré)	(mi)	(fa♯)	(sol♯)	(la)
4 sr.	3 sr.	2 sr.	4 sr.	4 sr.	3 sr.	2 sr.	

soit, dans la gamme, 22 degrés donnant lieu à un très grand nombre d'échelles. Entre le 4ᵉ et le 5ᵉ degré, comme entre le 1ᵉʳ et le 2ᵉ, il y a un intervalle de ton majeur comme dans notre système; mais entre le 5ᵉ et le 6ᵉ, l'intervalle est différent.

Voici quelques types de modes (une liste complète serait interminable!) empruntés à la musique des Hindous. Dans la notation ci-dessous, nous mettons un zéro sur les notes qu'il faudrait abaisser de la valeur d'un « sruti » et une croix sur celles qu'il faudrait élever d'une valeur égale pour donner, avec notre système actuel, une idée du système :



Pouvons-nous arriver à une idée aussi exacte de la gamme usitée chez les Pharaons?

Les documents que nous possédons sur l'Égypte remontent très haut. Il est vrai que ce sont des monuments figurés, choses mortes aux yeux d'un musicien, ne nous renseignant que sur les mœurs. M. Maspéro en a publié un (dans le recueil Grébaut, *Le Musée égyptien*) qui appartient aux temps memphites, c'est-à-dire à la période de l'Histoire égyptienne s'étendant de l'an 5000 avant J.-C. à

la première dynastie. Dans le mastaba (chambre mortuaire) de Dahchour, on a trouvé une peinture qui remonte à la XII[e] dynastie (antérieure à l'an 2000 avant J.-C. et qui représente une harpiste accroupie, avec une position des mains où l'on pourrait voir, en y mettant de la bonne volonté, l'indication d'une musique à plusieurs parties. Un bas-relief du tombeau de Sakkarah, conservé aujourd'hui au musée du Caire montre associés les arts de la danse, de la musique instrumentale et du chant (XVIII[e] dynastie); on peut y joindre la mention d'un bas-relief du tombeau de Hormin (XIX[e] dynastie, antérieure à l'an 1200 av. J.-C.). Les fouilles archéologiques, faisant reparaître toujours la même série de motifs traités par les arts du dessin, permettent par leurs résultats, de dire qu'il y a eu, en Égypte, au point de vue social, cette évolution complète de la musique qu'on retrouve dans l'Histoire générale, depuis la magie primitive, puis l'art religieux, jusqu'à la virtuosité de pur agrément. On voudrait des notions plus techniques; on les a cherchées dans l'étude des instruments.

Les musées du Caire et d'Europe possèdent un certain nombre d'instruments fort anciens ayant été joués en Égypte. Une lyre a été récemment découverte, qui remonte à la XII[e] dynastie; instrument incomplet, qui paraît construit d'après le même principe que la harpe de Sarzec, et qui avait sans doute, comme elle, un ornement symbolique. Les petites harpes, dont le musée du Louvre a plusieurs spécimens, sont assez nombreuses. D'autres pièces sont plus modernes : flûtes de l'époque romaine, cymbales de l'époque grecque, cistres en bronze de la fin de l'âge saïte (vers 350 avant l'ère chrétienne), clochettes de l'époque saïte-grecque. L'intérêt spécial des musiciens archéologues s'est porté principalement sur les flûtes découvertes dans les nécropoles : c'est à elles qu'on a demandé le secret de la gamme égyptienne.

Ces flûtes sont de trois sortes; il y a : 1° la flûte droite, que l'exécutant tenait comme un hautbois; 2° la flûte oblique, analogue à la moderne *traversière*; 3° la flûte double, qu'on retrouve plus tard jusque chez les Romains, composée de deux tuyaux (avec embouchure commune) dont l'un faisait le chant, et l'autre l'accompagnement. Les

deux premières sont accompagnées de lignes hiéroglyphiques indiquant leur nom, et elles répondent aux descriptions des écrivains grecs qui appellent la flûte droite *monaulos* et la flûte oblique *phôtinx*. Quant à la flûte double, on n'a pas trouvé de bas-reliefs où il y ait, au-dessus de l'exécutant, des signes hiéroglyphiques pouvant nous renseigner. De tels instruments, bien que nous les désignions par leur nom usuel dans la philologie classique, ne sont pas à proprement parler des flûtes, car ils sont munis d'un appendice variable qui devrait leur faire attribuer un autre nom. Si cet appendice est un sifflet, ce sont des flageolets; si c'est une anche simple ou battante, ce sont des instruments du type hautbois. La flûte double apparaît dans les monuments figurés avec deux formes : la première, composée de deux tuyaux attachés parallèlement (c'est l'*arghoul* des Égyptiens modernes); la seconde est un angle ayant son sommet entre les lèvres de l'exécutant. (Cette dernière flûte était exclusivement jouée par les femmes et considérée comme indigne d'un homme, à une époque où l'Égypte était dans un état de civilisation cosmopolite analogue à celui de Rome vers la fin de la République, et empruntait à l'Asie des mœurs efféminées.)

La question suivante a été posée : peut-on, à l'aide de ces instruments, reconstituer la gamme dont se servaient les Égyptiens de l'antiquité? Si on veut résoudre le problème en faisant appel aux documents littéraires, on s'engage dans un inextricable dédale de témoignages contradictoires dont le fatras décourage l'esprit de recherche. Aussi a-t-on suivi une autre voie. Après Fetis, après W. Chappell, après Helmholtz, M. Loret, professeur à l'Université de Lyon, a étudié avec soin les flûtes égyptiennes, leur diamètre, le nombre des trous, la place de la perce. Il les a reconstituées; il les a fait jouer, — quand ce fut possible! — par un musicien spécialiste, professeur au Conservatoire de Lyon. La conclusion à laquelle il voulait aboutir, c'est que le système musical des Pharaons n'était autre que celui des Grecs. La démonstration a-t-elle été faite? Les lacunes inévitables d'une telle expérience ne permettent pas de l'affirmer. Il est aussi difficile de ressaisir une musique évanouie que de reconstituer un parfum antique d'après

des textes écrits. Tout cependant rend vraisemblable l'hypothèse de M. Loret; elle concorderait avec beaucoup d'autres faits certains.

La civilisation, et par suite la musique des Assyro-Chaldéens est liée à celle des Égyptiens. On a même pensé que la connaissance des uns fournissait des lumières sur les autres et que l'étude musicale des trois groupes sociaux était indivisible, grâce, d'une part, à l'origine commune des Abrahamides et des habitants des bords du Tigre et de l'Euphrate, et, d'autre part, aux relations fréquentes qui existaient entre la Palestine et la vallée du Nil. Ainsi, un philologue moderne (M. l'abbé Vigouroux) a donné comme commentaire aux parties musicales du psautier des reproductions de scènes tirées des nécropoles égyptiennes. Le système musical nous échappe; il faut se contenter de quelques notions très générales. Chez ces peuples voisins de l'Egypte, les monuments figurés ou littéraires nous donnent l'idée d'une musique qui n'est pas un commencement, une ébauche ou un essai que les âges ultérieurs complèteront, mais un art qu'une évolution complète avait poussé assez loin et qui était, de toute manière, fonction de l'état social. Les Hébreux cultivaient la musique avec éclat en l'associant aux principaux actes de la vie religieuse et profane, publique et privée, et ils appréciaient très finement son pouvoir d'expression. On est étonné du « modernisme » de certains textes de la Bible : ils font songer à un art pour lequel un terme de comparaison devrait être pris, semble-t-il, non dans le calme plain-chant, mais dans les compositions vénitiennes d'un Gabrieli ou d'un Schütz, ou encore dans les polyphonies violentes d'un Berlioz. Cet art est malheureusement perdu; mais des témoignages précieux disent combien il fut vivace : « Louez le Seigneur dans son sanctuaire, louez-le dans le firmament de sa puissance... louez-le au son de la trompette; louez-le sur le psaltérion et sur la harpe; louez-le sur le tambour et en chœur; louez-le sur les instruments à cordes et sur l'orgue; louez-le sur les cymbales sonores, sur les cymbales de jubilation; que tout ce qui respire loue le Seigneur! Alleluia! » Ainsi parle le *psaume* CL. C'est le programme d'une symphonie religieuse à grand orchestre; et il y a sans doute, dans les

monuments égyptiens et assyriens, des groupes d'instrumentistes et de chanteurs qui justifieraient ce terme de « symphonie », cet élan et cette largeur de lyrisme qui n'ont pas été dépassés en éloquence verbale et peut-être aussi en éloquence musicale; inférieurs sont certainement les types liturgiques créés plus tard par imitation : « Etoiles et lumière, louez le seigneur toutes ensemble; louez-le, cieux des cieux, et que toutes les eaux qui sont au-dessus des cieux louent le nom du seigneur! » Tel est le romantisme éperdu du *psaume* CXLVIII, que l'Église reprendra pour ses *laudes* du dimanche, et dont on trouve un écho affaibli avec un déplacement et comme une déviation de la pensée, dans l'Hymne au Soleil, du fraternel François d'Assise. Le Cantique des trois enfants dans la fournaise, rapporté par Daniel (*Daniel*, ch. III, 51 et suiv.) atteint à une beauté sublime. Les étoiles du ciel, les pluies et les rosées, les vents et les tempêtes, les éclairs, la lumière et les ténèbres, les montagnes et les collines, les mers, les fleuves, les bêtes et les hommes, tout doit prendre une âme et une voix pour bénir le Très-Haut! Cette poésie chantée suggère évidemment l'idée d'un art musical très avancé et organisé de façon précise.

Ce n'est pas seulement dans des livres relativement récents comme l'*Ecclésiaste* (XXII, 6; XXXII, 7; XL, 20; XLIX, 2) que la musique est mentionnée, mais dans la *Genèse* (IV, 21), où Jubal est indiqué comme le père de ceux qui jouent du Kinnôr. Elle apparaît tour à tour comme la parure des réjouissances profanes et l'âme du culte.

Portrait des riches de ce monde : « Leurs maisons sont en paix et en sûreté, et la verge de Dieu ne tombe pas sur eux... ils tiennent le tambourin et la cithare, et ils se réjouissent au son des instruments » (*Job*, XXI, 9, 12). — « ...Babylone, cette grande cité, sera précipitée avec impétuosité, en sorte qu'on ne la trouvera plus, et la voix des joueurs de harpe et des musiciens, ni celle des joueurs de flûte et des trompettes ne s'entendront plus chez toi... » (*Apocalypse de S. Jean*, XVIII). — Sur l'usage, adopté par les gréco-latins, de faire entendre une musique pendant les repas : « Un concert de musiciens dans un festin où l'on boit du vin est comme l'escarboucle enchâssée dans l'or ». (*Ecclésiastique*, XXXII). — « Le vin et la musique réjouissent le cœur » (*Ibid.*, XL). — « La mémoire de Josias est comme un parfum admirable. Son souvenir sera doux à la bouche de tous les hommes comme le miel, et comme un concert de musique dans un festin où il y a du vin délicieux » (*Ibid.*, XLIX). — « Vous qui dormez sur des lits d'ivoire et qui employez le temps du sommeil pour satis-

faire votre mollesse..., qui accordez vos voix avec le son de la harpe, et qui croyez imiter David en vous servant comme lui des instruments de musique,... » (*Amos*, VI). — « Malheur à vous qui vous levez dès le matin pour vous plonger dans les excès de la table, et pour boire jusqu'au sóir, de manière que le vin vous échauffe par ses fumées. Le luth et la harpe, les flûtes et les tambours et les vins les plus délicieux se trouvent dans vos festins » (*Isaïe* V). — « Berzellaï dit au roi : Suis-je maintenant en âge d'aller avec le roi à Jérusalem? J'ai aujourd'hui quatre-vingts ans... Puis-je trouver quelque plaisir à boire et à manger, ou à entendre la voix des musiciens et des musiciennes? » (*Les Rois*, II, XIX, 34 35). — Musique associée aux fêtes de mariage : « Ils levèrent les yeux, et virent un grand tumulte et un appareil magnifique : le nouveau marié parut avec ses amis et ses parents, et vint au-devant de la fiancée, au son des tambours et des instruments de musique (*Les Macchabées*, I, IX, 39). — Il y a une musique pour les réjouissances, la célébration du retour d'un vainqueur (*Juges*, XI, 34; *Rois*, I, XVIII, 6-7), pour les lamentations et les funérailles. — Il est impossible d'assigner des dates précises aux livres de l'Ancien Testament, compilations issues de sources diverses. La *Genèse* ne remonte pas au delà du IXe siècle.

Les instruments de musique nommés par la Bible à partir de l'époque des Rois sont très nombreux; mais aucune description précise n'en est donnée et ce sont trop souvent des mots derrière lesquels se cache une réalité qui nous échappe. Malheureusement, les fouilles archéologiques, si riches de résultats sur le sol égyptien, n'ont découvert en Palestine, pour toute la période biblique, aucun monument d'ordre musical. C'est à peine si au premier et au second siècles de notre ère on a trouvé quelques monnaies où sont représentées la lyre, la cithare, les trompettes. On a pu combler partiellement cette lacune, en admettant, sans trop forcer les choses, que les instruments observés à Thèbes et à Ninive étaient les mêmes à Jérusalem.

Philon, *De vita Mosis*, l. I (édit. Maugey, p. 606) dit que « Moïse reçut toute la musique de maîtres égyptiens ». Cf. Clément d'Alexandrie, *Strom.*, l. I, 23, t. VII, col. 900, dans Migne.

Instruments cités dans la Bible. I. *Instruments à percussion* : 1° Le *tôf*, sorte de tambour de basque (*Genèse*, XXXI, 27; *Judith*, XVI, 10; *Is.* XXX, 32). Marie la prophétesse et ses compagnes l'ont en main lorsqu'elles chantent le cantique de Moïse (cf. *Exode*, XV, 20); la fille de Jephté, en dansant (*Juges*, XI, 34), et les jeunes filles qui célèbrent la victoire de David sur Goliath (I *Rois*, XVIII, 6). Il est employé dans les fêtes religieuses, les mariages, les banquets. C'est surtout les femmes (tôfetôt = *tympanistriæ*) qui jouaient du tam-

bourin. Une terre cuite du musée du Louvre représente une Phénicienne jouant d'un tambourin qu'elle tient à hauteur de la poitrine. La forme du *tambour* est variable; celui qu'on voit dans le cortège des musiciens de Suze (British Museum) est rond comme les nôtres. Celui qui figure dans le festin d'Assurbanipal, derrière le harpiste (reproduit dans Place, *Ninive et l'Assyrie*, pl. 57, fig. 2) a une forme conique. — 2° Les *selseltm*, ou cymbales. Le musée du Louvre en possède qui sont en bronze, pour être frappées latéralement. Un bas-relief assyrien montre un eunuque jouant de cymbales d'une autre forme : ce sont deux petits bassins, reliés à la main de l'exécutant par un fil de métal, la pièce supérieure devant frapper l'inférieure, comme un entonnoir renversé. Les *Castagnettes* (mentionnées au *Ps.* CL, 5) sont des cymbales réduites. — 3° Le *sistre* (*mena 'ane 'im*, II, *Sam.*, VI, 5) dont nos musées possèdent de si nombreux exemplaires est fait de deux tiges de métal qui se réunissent en s'arrondissant par le haut et sont traversées de languettes mobiles garnies d'anneaux; le mouvement de la main en tire des sons grêles et très doux. — 4° Les *sonnettes* (égyptiennes, conservées au musée du Louvre; assyriennes, trouvées par Layard dans les ruines de Nimroud et conservées au British Museum). Le grand prêtre juif portait attachées au bas de sa tunique des sonnettes d'or (*Exode*, XXVIII, 33-4).

II. *Instruments à vent* : 1° La *trompette* (*qéren* = corne). Il y en avait de deux sortes, distinguées dans le *Ps.* XCVIII, 6 : le *qéren* ou *söfdr*, trompette en corne de bélier dont il existe, au Louvre, quelques spécimens découverts dans les tombes égyptiennes; et la trompette en métal, formée d'un tube qui s'élargit progressivement, de façon à former à l'extrémité un petit pavillon. Cette dernière, semblable aux trompettes de guerre égyptiennes et assyriennes, était un instrument surtout sacerdotal. — 2° La *flûte*. La *Genèse* en attribue l'invention à Jubal. Elle figure dans le bas-relief des musiciens de Suze; en Égypte, on la trouve déjà dans les tombeaux de la IVe dynastie. Tous les grands musées d'Europe en possèdent, qui sont percées de quatre à sept trous. C'est un instrument de fête (*Job*, XXI, 2), populaire, profane. Néanmoins, à cause de ses sons perçants, elle finit par être employée dans les scènes de deuil, comme chez les Grecs et les Latins.

III. *Instruments à cordes* : 1° La Bible en mentionne deux assez souvent : le *kinnör* et le *nébel*, consistant en cordes non métalliques montées sur bois. Il est impossible aujourd'hui de définir exactement leur vraie nature et de dire en quoi ils différaient. Peut-être ces deux mots sont-ils des noms génériques désignant toutes les formes d'instruments à cordes (type *cithare* et type *harpe*). Le type le plus ancien de la harpe se trouve représenté dans le bas-relief de Tello (musée du Louvre) rapporté d'Asie Mineure en 1875, par M. de Sarzec. Sur un antique cylindre babylonien conservé au cabinet des médailles de la B. N., on voit une harpe à quatre cordes encadrée par un quadrilatère irrégulier, tenue droite par l'exécutant. Quelquefois (bas-relief de Nimroud) la harpe est maintenue à plat, à hauteur de

la ceinture, et, jouée avec le plectrum, devient un instrument à percussion. — La harpe a des cordes inégales; la lyre, de volume moindre, a des cordes de longueur égale; la lyre sémitique est presque rectangulaire, et n'a rien de la forme de l'arc, prototype de la harpe égyptienne. Le musicien la tient sous le bras gauche, et, en marchant, frappe les huit cordes avec le plectrum. Les monuments assyriens de Kouyoundjick et de Khorsabad représentent des lyres dont la forme est plus ou moins variée, mais dont le principe est le même. — 2° Le *luth*. Un bas-relief représente un Assyrien tenant sous le bras droit un luth de forme ovale à manche très allongé, et le jouant à peu près dans la même position que les guitaristes modernes.

Ces divers instruments (surtout les cordes) étaient arrivés, avec le temps, à un haut degré d'élégance et de richesse. David avait des harpes et des lyres en bois de cyprès. Lorsque Salomon lui apporta du santal du pays d'Ophir, il en fit fabriquer avec ce bois précieux qui servit, en même temps, à faire les degrés du temple (*Paral.* II, ix, 11).

Bibliographie.

Pour la musique chinoise : outre les ouvrages cités plus haut, v. les mémoires et opuscules (de D'AALST, WAGENER, MÜLLER, DECHEVRENS, etc.) indiqués par RIEMANN aux mots « Chinesische und japanische Music » de son *Lexikon*. — A. C. MOULE, *Chinese musical instruments* (dans le *Journal of the Nord-China branch of the Royal Asiatic Society*, XXXIX, 1908). — Pour les chants notés : les disques chinois de la Cie du Gramophone; les recueils originaux cités par L. LALOY dans *La Musique chinoise* (126 p., chez Laurens, 1910). Cf. E. FABER, *The chinese Theorie of music*, dans la *China Review*, vol. I et II; SCHLEGEL, l'article « Muzick », dans son *Dictionnaire chinois-néerlandais*, III, p. 1016 et suiv.; comme renseignements généraux, l'étude du *Journal des savants*, juin 1894.

Pour la musique des Hindous, il y a un recueil de vingt-deux études, écrites en anglais, réunies en un seul volume : *Hindu music from various Authors*, etc., par le Rajah Comm. SOURINDRON MOHUN TAGORE, 2e éd., Calcutta. 1882 (exemplaire au musée Guimet). Nous n'avons pas encore une traduction des traités musicaux sanscrits originaux, tels que le « Ragarnava » (mer des passions) ou le « Ragavibodha », cités dans le recueil de Tagore.

Sur la musique égyptienne, outre les ouvrages précédemment cités : LORET, *La Musique chez les anciens Egyptiens*, dans la « Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon », et « *les Flûtes égyptiennes* » (*Journal Asiatique de Paris*, Impr. Nat., 1890). — L'ouvrage de WILKINSON : *The manners and customs of the ancient Ægyptians* (3 vol., Londres, 1878) mérite encore d'être cité, bien qu'il ne soit plus au courant; il contient un très grand nombre de reproductions de monuments.

Sur la musique des Hébreux (sans parler du fatras de dissertations réunies par UGOLINI), v. l'appendice ajouté par M. l'abbé Vigouroux à son *Psautier polyglotte*; ce livre donne les psaumes en hébreu, en grec, en latin et en français (Paris, Roger et Chernoviz, 1903), et contient l'indication de toutes les sources. — Parmi les travaux modernes, on peut citer : BURNEY, *General history of Music* (1776), t. I, p. 232. — FORKEL, *Allg.*

Geschichte der Musik (1788), 1re partie, pp. 129, 163, 165. — FÉTIS, *Hist. gén. de la Musique* (1869), t. I, p. 465 et suiv.;

SPEIDEL, *Salomonis carmen melicum quod canticum canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit* (Vitebergæ, 1793). — FRANZ DIELITSZCH : *Physiologie und Musik in ihrer Bedeutung für die Grammatik, besonders die hebräische* (Leipzig, 1868). — A. ACKERMANN, *Der synagogale Gesang in seiner historischen Entwickelung* (1894). — E. BRESLAUR, *Sind originale synagogen-und Volksmelodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?* (1898). — S. HELLER, *Die echten hebräischen Melodien* (1903). — A. FRIEDMANN, *Der synagogale Gesang* (1904, 2e édit. en 1908). — F. LEITNER, *Der gottesdientsliche Volks-Gesang in jüdischen und christlichen Altertum* (1906).

On a comparé l'organisation religieuse de la musique chez les Hébreux (v. plus loin, p. 192) et chez les Chinois. Amiot (*Mémoire sur la musique des Chinois*, 1779) donne la traduction suivante de Li-koang-ti : « Les officiers de musique étaient : 1° deux grands mandarins de l'ordre du Milieu; 2° quatre maîtres de musique, mandarins d'un ordre inférieur à celui des deux premiers; 3° huit docteurs de musique du degré supérieur; 4° seize docteurs de musique du degré inférieur; 5° huit mandarins subalternes du titre de la garde de musique; 6° huit musicographes; 7° huit surnuméraires; 8° quatre-vingts disciples. » — A la cour des Pharaons, sous l'ancien et le nouvel empire, il y avait aussi des chefs de chœur (cf. A. Erman, *Aegypten und aegyptisches Leben*, t. I, p. 340-341).

DEUXIÈME PARTIE

LA PRIÈRE SUCCÈDE A L'INCANTATION. LE LYRISME RELIGIEUX DE L'ANTIQUITÉ.

Ζεῦ πάντων ἀρχά
Πάντων ἁγήτωρ.
Ζεῦ, Ζεῦ σοι σπένδω
Ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Zeus, principe de tout, maître de tout, je t'offre ce prélude d'hymne.
(TERPANDRE.)

CHAPITRE VII

L'ANTIQUITÉ GRECQUE.

Évolution du chant magique. — Son entrée dans le domaine de la religion organisée, de l'art, de l'agrément et de l'imagination. — Son importance dans la vie religieuse et sociale; comment il est interprété par les philosophes et précisé par les techniciens. — Sens du mot « musique ». — Les Grecs et la musique orientale; leur goût pour la tradition. — La prière succède à l'incantation; ses caractères. — Divers types de chant religieux. — Le thrène et la plainte funèbre sur Adonis; exemples des diverses formes du thrène. — Le pæan; sa caractéristique; évolution du genre; ses divers emplois. — Le dithyrambe; analogie des dionysies grecques et de la cérémonie Hako chez les Indiens d'Amérique. Évolution du dithyrambe. — Autres chants d'origine magique.

Comme les primitifs dont nous avons parlé au début de cette histoire, les Grecs continuent à faire intervenir la musique dans toutes leurs relations avec les Esprits devenus des Dieux; ils en font une partie nécessaire du culte : c'est dire qu'ils voient toujours en elle un lien entre l'homme et les Invisibles et, pour tout résumer d'un mot, une puissance de *charme*. Mais cette idée du pouvoir magique du chant, tout en gardant sa force initiale maintenue par la tradition, a évolué. Du domaine des intérêts pratiques elle passe peu à peu dans celui de l'art désintéressé, où une imagination consciente et libre développe l'œuvre des vieilles croyances naïves; elle s'épure, elle s'allège des angoisses dont elle était inséparable; elle apparaît sur les limites indécises du rituel et des libres créations du génie : enrichie de toutes les tendances instinctives dont le mot « art » est l'expression, incorporée à la vie religieuse et politique de la cité alors même qu'un demi-scepticisme la transforme en source d'agrément pur, elle entre dans l'air

léger de l'Attique; elle participe à cette harmonie souriante et à cette sérénité diffuse qui est comme l'atmosphère de l'esprit grec. Les philosophes s'emparent d'elle; avec une admirable logique inconsciente (car ils ont perdu le sens des vraies origines), ils font pour ainsi dire fructifier et s'épanouir tous les germes de pensée profonde qu'elle contenait; avec eux paraissent enfin les théoriciens qui, du point de vue formel, expliquent, systématisent, corrigent les usages pratiques.

Les enchaînements de concepts qui déterminent cette évolution ne paraissent point difficiles à retrouver. Si le chant magique donne à l'homme un pouvoir universel, c'est donc que les lois de la musique sont les lois du monde. Or quel est l'objet de la philosophie, même pour un disciple de Socrate, sinon la connaissance des lois du monde? Aussi ne devons-nous pas nous étonner de cette pensée de Platon (que reprendra Beethoven en la poussant encore plus loin) : la musique, *c'est la philosophie elle-même*. — Si le chant magique permet d'agir sur tous les sentiments qui animent les Esprits et qui sont identiques à ceux des hommes, c'est donc que la musique est un art essentiellement moral enveloppant dans ses éléments substantiels comme dans son privilège d'action tout ce qui fait l'homme intérieur, la pensée et l'émotion, « toute l'âme »; aussi ne devons-nous pas nous étonner que, par opposition à la *gymnastique* indiquant la virile éducation du corps, les Grecs aient désigné par le mot général de *musique*, restreint et spécialisé aujourd'hui, tout ce qui entre dans l'instruction de l'homme distingué, tout ce qui est harmonie intellectuelle, vie morale, élégance artistique, *humaniores litteras* comme on devait dire plus tard. (Le mot réservé à l'art musical proprement dit était l'*harmonique*, ἁρμονική.) L'éducation « musicale » était encyclopédique (ἡ ἐγκύκλιος παιδεία). Chez les Grecs, l'homme « musicien » était l'équivalent de notre « honnête homme » de l'ancien régime.

L'œuvre de l'antiquité gréco-romaine, en matière musicale, peut être ainsi caractérisée et résumée : développement magnifique des traditions du chant magique; transposition de l'utilitaire technique de magie dans le domaine de l'*art*, et par suite, dans celui de l'agrément. L'antiquité n'a connu

d'abord qu'une musique religieuse; elle dit : les *dieux*, au lieu de dire : les *Esprits*; mais dans le culte organisé d'un Dionysos ou d'un Apollon, persiste toujours cette idée fondamentale que l'homme a au-dessus de lui des Puissances capricieuses, souveraines, sujettes aux mêmes mouvements d'humeur que les simples mortels, et que *la musique est un moyen assuré d'avoir prise sur elles*. Tout comme aurait fait un contemporain d'Homère, un écrivain latin de basse époque, Censorinus (IIIe s. après J.-C.), attribue aux flûtes (*tibiæ*) le pouvoir d'apaiser les dieux (*De die natali*, ch. XII). Nous retrouverons cette idée, transformée avec les notions du divin, mais toujours vivace, chez les Pères de l'Église, chez les théoriciens du moyen âge; elle sera reconnaissable jusque dans notre temps où les survivances des usages primitifs sont encore si nombreuses. C'est l'idée universelle; elle domine l'Histoire des arts du rythme.

La poésie et la musique, d'abord étroitement unies, sont sorties de l'incantation en se différenciant de plus en plus. L'histoire de la musique grecque n'est pas autre chose qu'un splendide exemple justifiant cette vue d'ensemble. Ces Grecs admirables qui, dans la première moitié du Ve siècle avant notre ère, ont atteint des limites dans la réalisation de la Beauté, ont eu d'abord une mentalité de vrais sauvages, — de sauvages que leurs superstitions et leurs usages ne mettaient guère au-dessus des nègres d'Afrique ou des Indiens du Nouveau Monde. L'intéressant pour nous est de leur appliquer la méthode qu'on aime tant à suivre aujourd'hui dans la biographie des grands hommes, et de remonter à l'enfance de leur art, aux origines qui l'expliquent.

Un fait général à signaler, c'est que la musique des Grecs a été profondément pénétrée par la musique orientale, dont elle n'est qu'un prolongement ou une variante. Sans parler des modes et de leur pouvoir magique, de certains instruments et des noms qui les désignent, les musiciens professionnels et les novateurs d'origine asiatique furent toujours nombreux dans la Grèce européenne, dans la période primitive comme dans celle où l'*art* était florissant; Athènes a été conquise par eux comme le fut la Rome impériale par les virtuoses d'Alexandrie, comme l'a été Paris, aux XVIIIe

et XIX[e] siècles, par les chanteurs italiens. Et ce qui est vrai de la pratique musicale, l'est aussi des idées et des mœurs. D'ailleurs, chez les Anciens comme chez les Modernes, dans les pays d'Orient comme dans les pays d'Occident, nous ne connaissons guère que des musiques s'étant développées parce qu'un art étranger était venu féconder leurs éléments nationaux. La musique hindoue se greffe sur la musique chinoise qui pénètre ensuite la musique japonaise; la musique des Egyptiens se greffe à l'origine sur celle des Assyriens et des Hébreux, comme plus tard celle des Perses sur les Arabes, et, dans les temps modernes, celle des Néerlandais sur les Italiens, celle des Italiens sur l'art français et allemand, celle des Allemands sur la musique de tous les peuples civilisés. Les chants populaires eux-mêmes ne font que de rares exceptions à cette loi. Ce ne sont partout que croisements, échanges, transmissions et compénétrations d'idées en marche. En somme, ce système de greffes, lorsqu'il rapproche des espèces de même famille, est le plus favorable au progrès. C'est l'application de la loi d'après laquelle les produits des unions croisées sont les plus vigoureux parce que le type moyen, déjà adapté, s'y retrouvera toujours.

Il y a un second fait qui domine l'histoire de la musique grecque comme celle de la musique religieuse venue à sa suite durant le moyen âge, et qu'il importe d'indiquer au seuil de cette nouvelle partie de notre étude. Gevaërt lui a consacré une des pages les plus pénétrantes de son *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (t. II, p. 316). « Le compositeur européen, dit-il, *invente* son œuvre de toutes pièces, ou du moins se propose un tel but. Le compositeur antique avait une ambition moins haute. Sauf des cas assez rares... il travaillait *sur des types consacrés*.. » Le cas spécial du musicien ne différait pas de celui du poète qui, au théâtre, était avant tout, pour le choix des sujets, un traditionaliste. Il s'appliquait à intéresser non par la nouveauté du fonds, mais au contraire par sa fidélité aux idées anciennes. A des matériaux et à des éléments de composition passés dans l'usage courant, il donnait une forme personnelle. L'*arrangement* : tel est le mot qui, d'habitude, aurait le mieux caractérisé son œuvre. « Ainsi

ont procédé du IVe au VIIIe siècle, ajoute Gevaërt, les auteurs de l'antiphonaire romain; ainsi procèdent depuis des siècles les musiciens de l'Inde. Remarquons que cette manière de composer est analogue à celle qui se pratique en architecture. Le *nomos* des citharèdes et des aulodes grecs, semblable au *sâman* des chantres du Véda, au *râga* des Indous modernes et au *neume* des musiciens ecclésiastiques de l'Occident, est un schéma mélodique dont la découverte était considérée comme une révélation spontanée, une inspiration réservée aux chantres favorisés des dieux. Ceci explique le soin que l'on mettait à conserver la généalogie de chaque nome... Les cantilènes-types, notées par les prêtres, étaient précieusement gardées dans les archives de certains sanctuaires. *Un nomos pouvait recevoir plusieurs poésies et probablement plusieurs rythmes.* »

Ces très justes observations préparent à comprendre le fait qu'il importera de mettre en lumière, dans la mesure où les documents le permettent, quand on passe de l'antiquité au moyen âge : la continuité de l'une à l'autre, et la continuité dans la période que remplit chacun d'eux. L'idée de continuité implique celle de suite immédiate, ininterrompue; elle implique aussi celle de mouvement.

Cette idée de la magie musicale ne contient assurément pas toutes les causes qui ont déterminé les progrès du chant; dès que nous arrivons aux époques où il y a des œuvres d'art proprement dites, il faut tenir compte de la liberté du génie individuel, de la recherche du pur agrément, et — chose capitale — de la préoccupation de plaire à un « public » qui est un juge. Nous n'en avons pas moins un fil conducteur pour la suite de cette étude.

La musique moderne vient de la musique antique, suivant la même évolution qui a produit le langage dont nous nous servons aujourd'hui. Or la musique antique était étroitement unie à la religion; et cette religion apparaît comme une énigme inextricable si on n'admet pas qu'elle est sortie de la magie. Des origines jusqu'à l'époque contemporaine, il y a un enchaînement qui, par analogie surtout avec les autres séries de développements que nous offre l'Histoire générale, est rationnel, normal : incantation, — musique

religieuse, — musique profane. Tels sont les trois stades à parcourir.

L'incantation est une contrainte que le primitif prétend exercer sur un Esprit. La moralité de l'opérateur n'a aucune importance. Mais les échecs répétés auxquels aboutit ce duel chimérique entre l'homme et les Esprits invisibles, obligent bientôt l'homme à prendre conscience de sa faiblesse et à rabaisser son ambition. Un second état succède alors au premier : c'est celui du « mortel » qui a le sentiment des limites imposées à son pouvoir et qui fait leur part aux dieux, comme à des rivaux plus puissants et dangereux, sans se croire d'ailleurs obligé à leur égard par un devoir moral. Il y a enfin un dernier état : celui que représente l'usage de la prière chantée, œuvre d'humilité et d'adoration. De là les hymnes, compositions poétiques-musicales, œuvres d'art qui, en conservant les thèmes de la magie, les développent brillamment. Les Grecs ont passé d'abord par le premier état; leur religion même, tout imprégnée de tradition de magie, l'atteste par des faits nombreux. Ainsi, les mystères de la grande déesse, à Eleusis ressemblaient à telle cérémonie des Indiens d'Amérique; la différence principale, c'est que les Indiens n'ont pas su s'élever plus haut que leurs vieilles traditions, dont ils ne comprenaient déjà plus le sens à l'époque où miss Fletcher les observait, tandis que les Grecs, après avoir été de crédules sauvages, ont su devenir de grands artistes.

Le chant *religieux* ne succède pas au chant *magique* à une date qu'il soit possible de préciser; les textes qui nous renseignent appartiennent à des époques où l'un et l'autre se pénètrent malgré le changement des mœurs sociales, et où la confusion des usages amène souvent chez les écrivains la confusion des mots et de leur sens rigoureux. Il est pourtant facile de suivre, dans les cultes organisés des Grecs, et dans les conséquences artistiques de cette organisation, les traditions et l'influence de la magie.

A l'incantation (ἀοιδή) succède la prière (εὐχή).

Le mot ἀοιδή est déjà employé par Homère, tantôt avec le sens d'incantation magique (par ex. *Od.* μ, 44, en parlant des Sirènes, et μ, 221, au sujet de Circé, qui n'est pas seulement une polypharmacienne,

mais une cantatrice à la belle voix, ἀειδοῦσα ὀπὶ καλῇ), tantôt pour désigner un chant qui n'a rien de magique (ω, 200). Mais il paraît de toute évidence que le mot a eu d'abord une signification magique exclusive.

Cette prière n'est nullement une élévation de l'âme qui se recueille, l' « oraison du silence » (Maine de Biran), comme chez les mystiques modernes. C'est un acte réglé avec un formalisme où persistent, de la magie primitive, les caractères suivants : 1° elle a pour rôle de mettre l'homme en communication avec un dieu, et elle conserve encore, au moins dans la forme, l'allure de l'incantation (ex. la prière de Chrysès, au 1er chant de l'*Iliade* : κλῦθί μευ, *entends-moi* ! est un appel bien dans la tradition magique, cf. β, 262 ; δ, 762). Le caractère de l'incantation primitive réapparaît encore dans l'application de l'orant à énumérer les noms ou les attributs de l'Esprit invoqué (par ex. Homère, π, 233; γ, 276, etc.), et à agir sur lui par cette forme atténuée de la contrainte : l'appel à l'intérêt. S'il accorde tel bien, on lui donnera tels et tels présents (Homère, Z, 305 et suiv.)... L'invocation n'est que la forme adoucie de l'ordre magique. La flatterie remplace la violence. 2° La prière n'est jamais un acte de sanctification morale; elle a toujours un but pratique et intéressé. 3° Comme l'incantation, la prière a sa place dans toutes les circonstances de la vie. Nous avons cité plus haut le témoignage de miss Fletcher disant, à propos des Indiens d'Amérique, que l'incantation « enveloppe, comme une atmosphère, toute existence collective et individuelle ». On trouve la conséquence d'un fait identique, parmi cent autres, dans l'exorde du célèbre discours de Démosthène, *Pour la couronne*; il faut même y remarquer l'application de l'orateur à ne pas prononcer, en débutant, de « paroles défavorables ». 4° La prière, comme l'incantation, est précédée ou accompagnée de rites précis : l'orant se lave préalablement les mains ; il doit avoir des habits propres; il prend une couronne, ou tient un rameau ; il a une attitude et des gestes obligés, etc. 5° Enfin la prière est *chantée*; elle le restera jusqu'à l'heure présente, bien qu'apparaissent successivement chez les modernes la prière récitée à haute voix, la prière à voix basse, la prière parlée intérieu-

rement, et enfin la prière muette, élévation mystique sans langage d'aucune sorte.

Les cultes grecs avaient conservé une autre tradition qui les rattachait à la magie : c'est l'usage de représenter les aventures légendaires des dieux qu'on célébrait, en un mot l'*imitation* (liturgique). De là, deux groupes d'œuvres.

La prière chantée a produit les hymnes, qui, sous des formes diverses, sont à peu près le tout du lyrisme et de la musique des Grecs ; l'imitation (d'origine magique) appliquée aux aventures des dieux a produit peu à peu le théâtre.

Sur le rituel de la prière, cf. Homère, β 261, π 230, δ 750, ρ 48 ; Aristophane, *Plut.* 383, *Schol.* ; sur l'importance des hymnes, Platon, *Leg.* III, 700.

Les chants religieux des Grecs, sous la rubrique générale de *nomes* (νόμος, mélodie, en all. *Weise*) portaient des noms différents selon le dieu qui en était l'objet, ou selon leur mode d'exécution. Si on y ajoute les chants populaires (non sans origines religieuses ou magiques, mais étrangers à la liturgie) on peut dire qu'ils étaient aussi nombreux que les dieux du panthéon hellénique, aussi divers que les circonstances et les travaux de la vie pratique.

On appelait : Prosodies (προσόδια), les chants de marche accompagnant un cortège vers un temple ; Hyporchèmes (ὑπορχήματα), les chants associés à certains mouvements du corps et à une sorte de danse ; Dithyrambes (διθύραμβους) des chants d'abord destinés à Dionysos, puis des compositions de rythme libre ; ἴουλος, le chant pour Démètèr ; οὔπιγγος, le chant pour Artémis ; Pæan, le chant pour Apollon, etc... Athénée (*Deipnosoph.*, XIV, 10) et Pollux (*Onom.* 4° l., § 52) nous en ont laissé une liste très longue. On peut les classer ainsi : 1° les chants de deuil, ou *Thrènes* (Θρῆνοι) ; 2° les chants de joie (réserve faite de la première destination du genre) ou *Pæans* (Παίανες) ; 3° les chants de travail rustique (γεωργῶν ᾄσματα) ; 4° chants divers.

Après ces généralités, nous indiquerons les moments principaux de l'évolution qui vient d'être signalée en

groupant ainsi les faits caractéristiques : 1° chants primitifs; 2° apparition de la théorie musicale; 3° pénétration, par la musique, des grandes solennités religieuses de la vie sociale (théâtre et concours non scéniques); 4° artistes célèbres; 5° importance du chant dans l'éducation antique et opinions des grands philosophes sur l'art musical. — Il est impossible de suivre un ordre chronologique et il faut se résigner à ne pas parler tout de suite de technique musicale ou de textes notés. Nous commencerons par les deux genres qui sont pour ainsi dire les deux pôles de la vie humaine, le *thrène* et le *pæan*, la déploration et la joie.

Le *thrène* est un chant très ancien; Plutarque en attribue l'invention au fabuleux Linus. Il paraît avoir été d'abord un chant magique destiné à ramener à la vie une personne qu'on n'avait pas vu mourir de mort violente et qu'on croyait frappée de léthargie ou possédée momentanément par un mauvais Esprit. Ce n'est là qu'une conjecture ou une demi-certitude; certains faits attestent cette croyance et cet usage primitifs, encore reconnaissables à l'époque où l'homme avait compris qu'on ne meurt pas seulement sous la dent d'un fauve, sous la pierre ou la flèche d'un ennemi. (Ainsi, dans la pièce d'Eschyle, Darius ressuscite, sort de son tombeau, et parle, grâce à l'action du *thrène* que vient de chanter le chœur de ses « Fidèles »). Le thrène devint ensuite l'expression chantée de la plainte, une partie obligée du rituel funèbre. Celui que chantent Andromaque, Hécube et Hélène après la mort d'Hector, à la fin de l'*Iliade*, nous fait connaître un usage certainement antérieur à Homère. Le poète donne ici un des tableaux de la vie orientale qui rappelait aux auditeurs des souvenirs précis et traditionnels. Platon est un témoin d'antiques traditions transformées lorsqu'il décrit les funérailles qu'il conviendra de faire aux prêtres-juges, chargés de contrôler les autres magistrats.

V. Eschyle, *Choéph.*, v. 926; 330-334; *Perses*, v. 682-689; *Agam.*, v. 1550 (édit. Buttler); Homère, *Il.*, Ω, v. 720-1 et suiv. — Voici la traduction du passage de Platon (*Lois*, l. XII, p. 9476), sur les prêtres-juges : « Quand ils seront décédés, il faudra faire l'exposition des corps, l'enlèvement et la sépulture autrement que pour les citoyens

ordinaires. On s'habillera entièrement de blanc, *en s'abstenant de thrène...*; un chœur de quinze jeunes filles et un autre chœur de jeunes hommes, entourant la couche funèbre, chanteront alternativement l'éloge de ces prêtres composé comme un hymne, en proclamant durant tout le jour que le défunt est bienheureux. Le corps sera porté dans la tombe, le matin, par cent jeunes gens des gymnases, choisis par les parents du défunt.... Des enfants, précédant immédiatement le lit funèbre, chanteront l'hymne des ancêtres.... Chaque année, un concours musical ainsi qu'un concours hippique et gymnastique aura lieu en leur honneur. » C'est déjà un prototype ou programme de musique funèbre moderne et d'anniversaire.

Ce qui rend très vraisemblable l'origine du thrène proposée plus haut, c'est que ce chant a été employé pour déplorer la fin de la belle saison et amener son retour; or, pour un primitif, les phénomènes naturels sont tous des personnes. Dans les pays où la nature est très brillante, avec un automne ou un hiver très court, on a assimilé le printemps à un Esprit, puis à un jeune dieu, auquel on composa peu à peu une biographie; ce dieu meurt, puis il ressuscite, grâce au thrène qui a été chanté. De là, dans les régions que baigne la Méditerranée, un chant populaire, la *Plainte sur Adonis*, lamentation sur la fin de la belle saison assimilée à la mort prématurée d'un dieu, avec l'espérance de la résurrection prochaine. Le nom seul du personnage divin variait selon les peuples. En Asie Mineure, Adonis était chanté sous le nom de *Baal*; en Bithynie, chez les Mariandyniens, sous le nom de *Borimos*; chez les Hébreux, sous le nom de *Thamuz*; en Egypte, sous le nom d'Osiris. De Chypre, où le sanctuaire d'Adonis ne faisait qu'un avec celui de Vénus Amathusia, ce culte se répandit dans le Péloponnèse et particulièrement à Argos. En Grèce même, le nom du jeune dieu eut des variantes : Hyacinthe, Linos. Un témoignage curieux d'Hérodote permet de dire qu'en plusieurs pays, malgré les différences de nom, la mélodie était la même. Hérodote (l. II, c. 79) dit que, chez les Egyptiens, il a retrouvé le thrène usité en Lybie et à Chypre, mais avec le nom de *Maneros* substitué à celui d'Adonis et de Linos. Il se trompait; car il prenait pour un nom de personne ce qui n'était qu'un refrain (*Maá-er-rha*, ou *Maá-ne-hra* = *reviens vers nous!*); mais cette erreur même supposait l'identité de deux mélodies.

Pour la *Plainte sur Adonis*, cf. Strabon, XVI, 2; Lucien, *De Syria dea*, § 6; Eschyle, *Perses*, v. 941; Pausanias, IX, 41, 2; Théocrite, I. v. 51-58; XXIV, 103-4; Macrobe, *Saturn.*, I, 31; Hérodote, II, ch. LXXIX: Eschyle, *Agam.*, v. 123; Sophocle, *Ajax*, v. 627; Euripide, *Hel.*, v. 170 (édit. Musgrave).

Le thrène (usité à l'époque faisant suite à celle des primitifs) a eu les formes suivantes : 1° le solo; 2° le choral; 3° l'alternance d'un soliste et d'un chœur; 4° le duo. Le thrène n'était pas accompagné avec la lyre; l'instrument qui lui était propre est la flûte, l'αὐλός, qui passait pour avoir été inventée par Athènè précisément pour imiter la plainte et les sanglots.

Cf. Eschyle, *Agamem.*, v. 1000 (édit. Buttler). D'après le Scholiaste commentant un passage de Pindare (*Pyth.*, XII, 15), Athènè aurait imaginé l'aulétique pour « imiter le thrène » (les gémissements) des deux Méduses sur la mort de leur sœur décapitée par Persée.

Le thrène du XXIV[e] chant de l'*Iliade* (où l'emploi du chant réel est mentionné deux fois par le poète, v. 720 et 721) est une construction nettement musicale composée de trois soli, à chacun desquels répond le chœur. Les épisodes sont d'étendue à peu près égale et tous terminés par une formule identique. C'est, pour employer le langage moderne, un « rondo », ou mieux un chant responsorial (alternance d'un soliste et d'un chœur). Ici comme dans le dithyrambe, il y a un chef qui commence, un ἐξάρχων, puis un tutti, les deux modes d'exécution étant soumis à la périodicité.

Comme type de thrène en duo, on peut citer celui qui est placé à la fin du drame d'Eschyle, *Les Sept devant Thèbes* (v. 968-1012). Étéocle et Polynice viennent de succomber tous les deux, en même temps, dans une lutte fratricide; il n'y a eu ni vainqueur ni vaincu, mais égorgement mutuel des deux frères l'un par l'autre. Les lamentations d'Antigone et d'Ismène donnent l'impression d'un livret d'opéra très moderne. L'antithèse, le parallélisme des phrases ont un caractère musical.

Voici ce duo (d'après la traduction française de Bouillet) :

ANTIGONE, près de Polynice. — Frappé, tu as frappé!
ISMÈNE, près d'Étéocle. — Et toi mort en tuant!

Antigone. — De l'épée tu as égorgé !
Ismène. — Par l'épée tu es mort !
Antigone. — Triste exécution !
Ismène. — Triste traitement !
Antigone. — Allez, mes larmes !
Ismène. — Allez, mes lamentations !
Antigone. — Gisant !...
Ismène. — Meurtrier !

Antigone. *Strophe.* — (Elle s'éloigne vers la gauche de la scène). Hélas ! hélas ! effarée de douleur est mon âme !

Ismène. — (Elle va dans la même direction que sa sœur.) En moi, mon cœur gémit !

Antigone. — Ah ! ah ! que je te plains, toi !
Ismène. — Et toi, es-tu assez malheureux !
Antigone. — Par ton frère tu as péri !
Ismène. — Ton frère, tu l'as tué !
Antigone. — Deux choses tristes à dire !
Ismène. — Tristes à voir aussi !
Antigone. — Une telle catastrophe a de tels témoins !

Ismène. — Oui, des sœurs près de leurs frères ! *Moïra aux dons amers, sinistre Moïra, ombre formidable d'Œdipe, sombre Erinnys, quel pouvoir est le vôtre !*

Antigone. *Antistrophe.* — (Elle revient vers la droite.) Hélas ! hélas ; le lamentable tableau !...

Ismène. — (Elle suit les mouvements de sa sœur.) Pour moi, à son retour de l'exil.

Antigone. — Il l'a tué, et n'a pu échapper.
Ismène. — Vainqueur, il a rendu l'âme.
Antigone. — Oui, il l'a rendue.
Ismène. — Et à son frère il l'a ravie.
Antigone. — Déplorable famille !
Ismène. — A tant de maux en butte !
Antigone. — Déchirante catastrophe de deux frères !
Ismène. — Désolation, malheurs inouïs !
Antigone. — Désastreux à dire !

Ismène. — Désastreux à voir ! *Moïra aux dons amers, sinistre Moïra, ombre formidable d'Œdipe, sombre Erinnys, quel pouvoir est le vôtre !*

Antigone (à Polynice). — Tu l'as vu, toi, en tes terribles épreuves.
Ismène (à Étéocle). — Et toi, plus tard, quelle rude leçon !
Antigone (à Polynice). Quand tu revins à Thèbes.
Ismène (à Étéocle). — De ta lance, quand contre lui tu t'armas.
Antigone. — Désastreux à dire !
Ismène. — Désastreux à voir !
Antigone. — Hélas ! hélas ! douleur !
Ismène. — Hélas ! hélas ! malheur !
Antigone. — Pour cette maison, pour cette terre !
Ismène. — Par-dessus tout pour moi !
Antigone. — Hélas ! hélas ! et pour moi plus encore.

ISMÈNE. — Hélas! hélas! lamentables catastrophes!
ANTIGONE. — Prince Étéocle, roi de Thèbes!
ISMÈNE. — Oh! de tous les hommes le plus misérable!
ANTIGONE. — Hélas! victimes du Destin! Quel forfait!
ISMÈNE. — Ah! ah! où les mettre en terre?
ANTIGONE. — Hélas! au lieu le plus honorable.
ISMÈNE. — Hélas! auprès de leur père alors dormira leur infortune.

(Cf., dans *Euripide*, le thrène, solo et chœur d'*Iphigénie en Tauride*, déplorant la mort de son frère; dans les *Troyennes*, celui du chœur déplorant la mort d'Ilion; dans *Hélène*, le solo, v. 166-179, auquel le chœur répond, et *ibid.*, v. 1113-1181, le chant du chœur; dans *Hercule furieux*, le chant monostrophique, v. 107-137: dans *Électre*, v. 112-167, le chant d'Électre où les refrains sont encore reconnaissables. Euripide appelle les duos ἀντιψάλμους ᾠδάς, *Iphig. en Taur.*, v. 168; cf. *ibid.*, 176, le mot ἀντηχήσατε).

Le *pæan* était un chant de joie. Eschyle (*Choéph.*, 340 et suiv.) l'oppose nettement aux thrènes chantés sur les tombes. Dans *Iphigénie en Tauride* (v. 179 et suiv.) le chœur dit : « O Maîtresse, nous allons faire entendre un chant responsorial, un hymne asiatique aux sons étrangers, le thrène agréable aux morts, musique d'Hadès, *sans pæan.* » Le refrain *iépaian* en était le signe distinctif. Athénée (XV, 52), refuse la qualité de « pæans » à un certain nombre de poèmes où il ne retrouve pas ce refrain. Enfin, le pæan était consacré habituellement à Apollon. Tels sont ses caractères généraux et usuels à l'époque classique. Mais l'histoire du genre ne laisse pas d'être assez confuse, surtout pour la période des origines. Les textes où il est mentionné se rattachent à des idées assez différentes l'une de l'autre, que nous ne saisissons pas toujours avec netteté, et dans lesquelles il importe de mettre de l'ordre.

1° Le mot *pæan* ou *pæon* a exprimé d'abord, comme nom commun, l'idée de guérison. Les poètes disaient : « le *pæon* d'un souci » après avoir dit « le pæon d'une maladie »; ou encore : « une main pæonienne », un « remède pæonien ». Accessoirement, Dionysos est appelé « pæonien », épithète donnée aussi à Athènè (Pausanias).

2° Le « remède » étant attribué à un Esprit — selon l'usage magique des primitifs — *pæon* ou *paian* est personnifié; il devient un dieu.

Sur ces deux premiers points, cf. Eschyle, *Agam.*, v. 99 et 1257: *Suppl.*, v. 1065; *fragm.*, 142; Homère, *Il.*, V., v. 401 et suiv., 899 et

suiv.; *Od.*, ζ, v. 231; dans *Hésiode*, le fragment Εἰ μὴ Ἀπόλλων Φοῖβος, etc...; Pollux, *Onom.*, I, 38.

3° Ce dieu *Pæan*, parait avoir été celui d'une période encore primitive. Plus tard, quand les cultes sont organisés, il y a comme encombrement de mythes; il s'établit entre eux une sorte de lutte pour la vie : les plus brillants absorbent ceux que l'esprit populaire n'a pas faits assez intéressants ou assez terribles. Apollon qui, au dire de Macrobe, avait d'abord un chant particulier appelé *philhélias* où il était invoqué comme dieu du jour, devient, par une association d'idées assez naturelle, le dieu de la santé; il est adoré comme tel (*Oulios?*) dans certaines villes (Délos, Lindos); il s'enrichit d'un nouvel attribut, le privilège de guérir; il absorbe les qualités de l'ancien dieu *Paiôn*, il lui prend même son nom qu'il ajoute au sien (comme on fit pour Pallas-Athènè et d'autres dieux). Seulement, — et voici pour nous les causes de confusion ou d'embarras, — les idées primitives ne disparaissent pas entièrement; le mot *paiôn* reparaît souvent dans les textes, sans qu'il soit toujours possible d'affirmer s'il désigne une qualité, ou si c'est un nom propre (on sait que dans les inscriptions toutes les lettres sont des majuscules), et, dans ce dernier cas, s'il se rapporte à Apollon ou à une divinité distincte.

Un marbre trouvé dans le voisinage d'Athènes et aujourd'hui conservé à Cassel, contient l'inscription suivante :

Réveille-toi, Asclépios Paiéôn, souverain des hommes,
enfant bienveillant du fils de Latone et de Coronis!
Ayant chassé le sommeil de tes paupières, entends
les prières des mortels, tes sujets, qui, dans leur joie, rendent propices
ta puissance, Asklépios bienveillant, et tout d'abord Hygiée.
Réveille-toi, *iéien*, et entends ton hymne! Salut!

(*Inscriptions attiques de l'époque romaine*, vol. III, 1re partie, éd. G. Dittenberg, n° 171.)

« Entends *ton* hymne » (τεὸν ὕμνον), dit ici l'orant, juste au moment où il emploie le refrain caractéristique, *iéié*. C'est donc un « pæan », dont l'origine magique est facilement reconnaissable. Mais quelle confusion! l' « hymne » s'adresse à Esculape, fils d'Apollon, identifié (?) à Paiéôn, à moins que « Esculape » ne soit ici qu'une épithète de Paiéôn... — Il faut remarquer cette formule antique : *réveille-toi!* (ἔγρεο!). Elle est passée de la magie dans le lyrisme et le chant religieux. On la retrouve dans la liturgie de l'Eglise romaine : ***Exsurge***

Domine, adiuva nos et libera nos (antienne chantée à la fête de Saint-Marc, aux Rogations et à la fête de la Purification); *Surge domine in requiem tuam* (trait chanté à la messe « pro eligendo summo pontifice »); *Surge, virgo, et nostras sponso preces aperi* (répons chanté le 17 nov.).

Dans une inscription du même marbre, on lit (v. 15 et suiv.) :

« Nous chantons pour toi, bienheureux, brillant pour les mortels, source des biens, statue de Pæan, dieu fécond et illustre; toi aussi, les habitants d'Epidaure joyeux te célèbrent par le chant... ô roi que nous appelons Akèsô, parce que tu apportes aux mortels le remède des odieuses souffrances, etc... » Il s'agit bien là d'un chant. Le chant est désigné deux fois par les mots ὑμνέομεν (v. 15) et ἀοιδαῖς (v. 17); et ce chant s'adresse à une idole, à une statue de Pæan. Le mot *akos* qui, en grec, signifie « remède », est devenu Akèsô, un dieu personnel de la guérison.

On lit encore, sur ce même marbre, dans une autre inscription : « Pæan à la flottante chevelure.... » (ἀκειρεκόμης, v. 7 et 8). Or c'est là une épithète d'Apollon (plusieurs fois employée comme telle par Pindare). — Plus explicitement, on trouve d'autres textes : *Apollon Pæan* (C. I. A., 210, Selinunte) ou encore : « *Salut, dieu, roi Pæan*, Apollon qui lances au loin tes traits » (C. I. G., 1496). Un curieux pæan, avec le refrain typique, est inscrit sur la stèle (époque de Trajan) découverte en Egypte à Menschieh, et aujourd'hui au musée de Boulacq. — Cf. Sophocle, *Œdipe-Roi*, v. 5 et 154; le Schol. de l'*Iliade*, I, 473.

Une autre évolution, ou extension d'idées nous amène aux divers emplois qui ont été faits du pæan. Athénée (l. XV, t. III, p. 559, éd. Teubner) cite un pæan du poète Alciphron de Sicyone, qui est une invocation à Hygiée, déesse de la santé : « Hygiée, vénérable déesse, puissé-je passer avec toi le reste de ma vie et t'avoir comme compagne bienveillante. Si l'homme a la faveur des richesses, celle des enfants nombreux, ou celle des honneurs et de la royauté qui le rend semblable à un dieu, ou celle des plaisirs auxquels nous faisons la chasse avec les filets secrets d'Aphrodite; s'il goûte quelque joie, quelque répit dans ses peines, c'est grâce à toi seule, vénérable Hygiée; c'est par toi que tout bonheur existe et que nous connaissons les dons des Grâces. Sans toi, personne n'est heureux! » De l'idée de la santé, on est donc passé tout naturellement à celle du bonheur en général; le pæan était chanté toutes les fois qu'on avait un bien à demander, ou qu'on attendait un événement heureux.

Ainsi s'explique qu'il y ait eu des pæans chantés pendant la bataille, pour obtenir la victoire. Dans le récit de la bataille de Salamine, Eschyle prête au messager quelques vers qui caractérisent de façon grandiose le chant des Grecs à certain moment du combat : la mer et les rochers de l'île en retentissent magnifiquement; puis il ajoute : « Les barbares (les Perses) furent pris de panique, au milieu de leur déception : car ce n'est pas en fuyant que les Grecs chantaient le pæan sacré, mais en s'élançant au combat avec vaillance et audace ». Le pæan est donc transformé ici en une sorte de *Marseillaise* antique. (Un autre témoignage de Thucydide autorise, de façon encore plus nette, cette assimilation.)

De même que notre *Marseillaise*, marche de guerre à l'origine, est jouée dans une multitude de circonstances très pacifiques, on en arriva à user du pæan pour n'importe quel bienfait qu'on désirait obtenir d'Apollon. On peut citer comme exemple, ce chant, parodie probable d'un pæan delphique, donné par Aristophane : « O Phébus-Apollon Pythien, accorde que l'affaire machinée par cet homme... tourne favorablement pour nous, enfin arrivés au terme de nos courses errantes. *Iéié Pæan*! »

Il y a eu enfin le pæan de table, le pæan chanté dans les banquets religieux, semi-religieux et, en dernier lieu, profanes. Au premier chant de l'*Iliade*, après avoir rendu Briséis à son père, Ulysse fait à Apollon un sacrifice expiatoire qui comprend : la prière, l'immolation des victimes, le banquet, et enfin le chant d'un « beau pæan » (comme actions de grâces). Dans l'hymme homérique, Apollon, recrutant ses officiants, leur trace un programme qui comprend l'offrande de la farine d'orge, la prière autour de l'autel, le banquet avec libations, et le chant de l'*iopæan*. On peut voir un type de banquet semi-religieux dans celui qui est décrit au VIII[e] chant de l'*Odyssée*; et un type de banquet profane dans l'opuscule de Xénophon où des hommes d'esprit très libre conservent de vieux usages religieux : on boit, on mange, et on *pæanise*.

Sur le pæan des batailles, cf. Eschyle, *Perses*, v. 391 et suiv.: Thucydide, *Hist. de la guerre du Péloponnèse*, l. I : « Il était déjà

tard, et les Grecs avaient déjà chanté le pæan (ἐπεπαιώνιστο αὐτοῖς) comme s'ils allaient engager l'action. » Cf. le chant de l'*Alleluia* sur le champ de bataille : Bède, *Hist. Angl.* dans la *Patr. lat.*, de Migne, I, 20. — Sur le pæan de table, v. Plutarque, *Questions de table*, VII, 8.

Le *dithyrambe*, dont nous aurons surtout à parler à propos du théâtre lyrique, était spécial au culte de Dionysos, dieu de la vigne et des vignerons. Il était chanté aux premiers jours du printemps par un chœur cyclique, c'est-à-dire par des chanteurs et des danseurs au nombre de cinquante évoluant en cercle autour d'un autel (disposition qui s'est maintenue dans le théâtre antique) : il était accompagné par la double flûte, instrument légendaire du satyre Marsyas. Il a évolué plus encore, et plus magnifiquement, que le pæan. Le point de départ est simple : c'est un rite magique très net, relatif au culte de la vigne et à l'ivresse que donnent ses fruits. Dans un pays où le vin a de douze et demi à quatorze degrés d'alcool avec un arome naturel très fort, il est naturel que les primitifs aient attribué à un Esprit capricieux les bienfaits et les effets de la culture viticole, et, plus encore, les biens qui font la prospérité matérielle de la vie. L'incantation qui constitue ce rite se développe peu à peu, s'enrichit du côté artistique autant qu'elle perd du côté des pratiques superstitieuses; elle aboutira finalement à de grandes fêtes sociales, à des représentations solennelles de drames lyriques.

De l'incantation primitive il ne reste rien, que cet appel modulé, ce refrain : ἰώ βάκχε (analogue à ἴε παῖαν, *evohe*, αἴλινος etc...), embryon et premier jet du lyrisme; il devait être la partie caractéristique et essentielle de l'incantation, car il s'est maintenu dans les compositions développées et littéraires que nous font connaître les manuscrits et les inscriptions. Il a une importance qu'on ne saurait nier et qu'éclaire peut-être, par voie d'analogie, le fait suivant. Chez les Indiens Pawnees d'Amérique, la cérémonie Hako a une ressemblance singulière avec le culte de Dionysos. Au lieu d'adopter le cynique phallos ithyen comme symbole de la fécondité, les Pawnees ont pris l'épi de maïs, tout aussi significatif par la multiplicité de ses grains, mais plus décent, et dont l'équivalent est la pomme de pin du

thyrse des Bacchantes. Or les couplets chantés par les Indiens *ne contiennent que le nom de l'Esprit invoqué*, encadré dans des interjections (*ho! hare! he!*) qui veulent dire à peu près : *attention! voici!* C'est bien le lyrisme sous sa forme initiale. La magie fournit l'élément premier : plus tard, l'imagination des poètes vient broder là-dessus, mais en conservant l'élément initial, l'appel à l'Esprit, la formule magique essentielle; elle en fera un refrain, dont les modernes ne comprendront plus le vrai sens.

Cette ressemblance, entre le culte du Dionysos antique et cette cérémonie Hako, toutes deux pleines de musique, est curieuse. J'en signale les principaux traits. Le but de la cérémonie Hako est : 1° d'obtenir, pour certains individus, les biens de la vie, *des enfants*, la force, l'abondance, la paix: 2° de créer un lien d'amitié entre les participants. Il y a en effet deux groupes de célébrants, appartenant à des clans distincts (Miss Fletcher, *The Hako, a Pawnee Ceremony*, p. 280). Il y a une « préparation », puis la cérémonie proprement dite. De l'ensemble paraît résulter comme probable que le but initial était de faire croître un clan en nombre et en puissance, et de le perpétuer par des naissances continuelles d'enfants (*ibid.*). Les formes employées pour exprimer ce désir viennent de cérémonies primitives caractérisées par des symboles et des rites représentant les « pouvoirs créateurs ». Ces forces cosmiques, mâle et femelle, sont le jour et la nuit, le soleil et la lune, le ciel et la terre. L'aigle et l'épi de blé représentent en général les principes mâle et femelle. Il y a deux aigles : le blanc (le père, le défenseur) et le gris (la mère, celle qui construit le nid). Les plumes de l'aigle blanc, principe mâle, sont attachées à un bâton peint en vert (symbole de la terre, principe femelle); celles de l'aigle gris, au bâton peint en bleu, symbole du ciel, demeure de Tira'wahut. L'épi de maïs, né de la « mère Terre », — ce mot est dans Eschyle : Μᾶ Γᾶ... — est peint symboliquement pour représenter un contact vivant avec le ciel : une partie est peinte en bleu, et le bâton où il est fixé est surmonté d'une plume blanche (*ibid.*, p. 45, gravure en couleurs). — Le second objet de la cérémonie est probablement une conséquence tardive du premier. Dans une société composée de clans, le gage de la paix est cherché dans des enfants nés de parents qui représentent des groupes politiques différents.

Chacun des rites de cette cérémonie est complet en lui-même, mais ils forment une suite ininterrompue. Les chants sont au nombre d'une centaine. Du commencement à la fin, le rituel est réglé avec une telle minutie, qu'une variante ou une omission oblige à annuler tout l'ensemble (*ibid.*, p. 24; cf. les usages romains, *ludi instaurati*).

Comme les Grecs antiques, les Pawnees veulent agir par l'incantation sur les forces de la nature et les sources mystérieuses de la vie. Le principe est le même : de part et d'autre, il y a même sentiment,

même pensée, même germe de grande poésie lyrique: et dans les modalités de certaines *imitations*, ce n'est pas du côté grec qu'il y a le plus de décence et de goût. La seule différence est que les Indiens n'ont pas pu sortir de la magie musicale et sont restés au premier stade de l'évolution, tandis que les Grecs sont allés beaucoup plus loin.

A l'incantation primitive, succède le dithyrambe, œuvre d'art, œuvre de généralisation et d'imagination due au génie des poètes. Nous le connaissons mal; nous pouvons cependant nous en faire une idée par ce fragment de Pindare, où Denis d'Halicarnasse voyait un spécimen d' « harmonie austère » :

« Jetez les yeux sur notre chœur, envoyez-nous la joie et l'éclat, ô dieux olympiens qui, au milieu des parfums de l'encens, visitez le centre de la sainte Athènes et sa place brillante de gloire et de magnificence. Recevez les couronnes de violettes et l'offrande des fleurs printanières, et daignez regarder le poète qui, de la fête de Jupiter, s'est avancé avec un hymne éclatant vers le dieu couronné de lierre, celui que nos bouches mortelles invoquent sous les noms de Bromios et d'Eriboas. Je suis venu célébrer la race des héros glorieux et des femmes de la famille de Cadmos (c'est-à-dire Dionysos fils de Sémélé et petit-fils de Cadmos). Dans l'argienne Némée, le devin attentif saisit le moment où la palme s'élance du tronc, quand s'ouvre la chambre des heures et que les fleurs odorantes sentent le souffle embaumé du printemps. Alors le feuillage aimable des violettes se répand sur la terre immortelle, alors les roses s'enlacent dans les chevelures, les voix retentissent mêlées aux accords des flûtes, et les chœurs font résonner les louanges de Sémélé, ceinte d'un gracieux bandeau. » — Un autre fragment dithyrambique de Pindare a le même caractère politique, et contient l'éloge d'Athènes. — On peut comparer, dans l'*Antigone* de Sophocle (v. 1115-1155) un dithyrambe qui doit être considéré comme un retour, dans la tragédie, à une forme de lyrisme antérieur à la tragédie. Les poètes de la belle époque (fin du VI[e] et commencement du V[e] s. avant J.-C.), ont été très productifs dans ce genre de composition; il y a quelques années, on a retrouvé des textes de Bachylide dont un tiers est rangé parmi les dithyrambes. Ce ne sont malheureusement que des documents littéraires; la musique est perdue. On croit savoir cependant que les mélodies avaient une étendue très restreinte. En effet, la mélodie chantée était reproduite par l'accompagnement sur le tuyau grave de l'*aulos* double; et comme ce tuyau ne comportait pas plus de quatre trous pouvant subir l'action des doigts, le musicien ne pouvait parcourir plus d'un intervalle de quinte (Gevaert). C'est au moins une ingénieuse hypothèse.

La dernière évolution du dithyrambe sera étudiée dans un autre chapitre (consacré au théâtre).

Le *thrène*, le *pæan*, le *dithyrambe*, sont les principaux genres lyriques. Les Grecs en ont eu beaucoup d'autres qui n'ont pas su s'élever à une aussi haute fortune artistique, ou dont les monuments sont perdus pour nous. On en trouve une liste abondante dans le livre XIV du banquet d'Athénée. Les *daphnéphoriques* ou chants du porteur de laurier (δαφνηφορικά μέλη), les *tripodèphoriques* ou chants des porteurs de trépied, les *épilœmies* ou chants contre la peste, les *épinicées* ou chants pour la victoire, les *embatéries* ou chants de marche de soldats armés, se rattachaient au culte d'Apollon. — Les *oschophoriques*, chants des porteurs d'une branche de vigne; les *parœnies*, chants des buveurs; les *ithyphalliques*, les *épilénies* ou chants du pressoir, les *ascôlies* (pendant la fête où on sautait à cloche-pied sur des outres graissées d'huile), le *thriambe*, se rattachaient au culte de Dionysos. — Au culte de Cérès appartenait l'*ioulos*. Athénée nous apprend, d'après l'auteur d'un livre perdu, que les grosses gerbes d'orge et de blé s'appelaient *oulos* et *ioulos*, et que Cérès elle-même avait reçu ce dernier nom; c'était en même temps le refrain de la chanson, et le mot qui la désignait. (Rien n'est plus conforme aux usages primitifs que nous avons analysés.) Dans la même catégorie on peut ranger le *ptistique*, chant qui accompagnait le décorticage des épis de blé; l'*igdis*, chant et danse du mortier; l'*himaïos*, air chanté quand on tournait la meule; *mactrimos*, chant et danse de la huche et du pétrin... L'*oupingos* était un chant pour Artémis.

Ces chants populaires n'ont pas été fixés; moins heureux que le dithyrambe ou le pæan, ils n'ont pas abouti (autant que nous en puissions juger) à une forme savante et artistique. Tous procèdent d'une idée magique initiale, peu à peu combinée avec une recherche d'agrément ou une préoccupation sociale de métier. Leur plus ancienne raison d'être paraît avoir été celle-ci : par le chant, le travailleur agit sur la matière comme sur une personne; il rend sa tâche facile et productive.

Entre les chants religieux et les chants de travail, il y aurait bien des groupes à placer; par exemple, les chants

dits par les vierges ou pour elles : les *parthénies*, les *érotiques*, l'*hyménée* (v. un chant de Cassandre dans les *Troyennes* d'Euripide), l'*épithalame*, genres qui avant d'être traités par des musiciens-poètes possesseurs d'une technique raffinée, s'étaient formés dans la région des croyances populaires. Athénée cite le nom d'une chanson qui paraît s'être appelée *Eriphanis* et où le chant est mis au service de l'amour malheureux. Il mentionne aussi un chant d'amour populaire chez les femmes de l'antiquité et appelé *Kalyce*.

Il est impossible d'oublier un genre de chant dont on voudrait pouvoir restituer le vrai nom d'après le mot *Katabaukalésis*, « action d'endormir par un chant », ou *berceuse*. On a un spécimen de sa forme artistique dans les vers charmants, d'une allure toute musicale, de la XXIVe idylle de Théocrite (v. 7-10). Dans tous les pays, ce genre est aussi ancien que l'humanité. On s'étonne même qu'aucun théoricien n'ait cherché l'origine du rythme musical dans le mouvement des bras maternels cherchant à endormir le nouveau-né sur le sein qui le nourrit.

Sur la prière chantée se substituant à l'incantation magique, cf. les *Travaux et les Jours* (v. 465) d'Hésiode, qui engage le laboureur à prier (εὔχεσθαι) Zeus Chthonios et la chaste Démètèr pour obtenir les fruits de la terre. — A la même loi d'évolution se rattachent, en tous pays, les hymnes, qui conservent plus ou moins longtemps la forme chantée, avant de représenter une différenciation dans le sens de la poésie pure; cf. l'*Hymne au Nil* (et spécialement la strophe XI, dans la traduction de M. Maspéro); les *hymnes à Isis*, trouvés à Andros et à Délos (Le Bas, *Voyage archéol.*, *Inscriptions des îles*, 1796, et Kaibel, *Epigramm. Græca*). Voici, en Chine, un *Hymne de l'Hiver*, traduit par M. Chavannes (*Mémoires de Se-ma-T'sien*) :

« On a fini de jouer les neuf chants; — c'est une élégance absolue.
On fait résonner le luth *kin*, la flûte *yu* et le luth *che*;
Les pierres sonores, les trompettes et les tambours, — la divinité y trouve son plaisir.
La grande victime remplit l'étal; l'odeur de la graisse vient jusqu'à la divinité.
Le dieu s'attarde et reste; — il est présent pendant un moment.
(L'oiseau) *Tchang-li* étend son éclat devant le dieu; — sa lueur est resplendissante.
On déroule les odes aux accords des tubes musicaux; — les pierres sonores résonnent comme le jade.
L'ample note *kong*, l'expansive note *kio*, — la vive note *tche* sont pures.

On lance jusqu'aux poutres du toit la note *yu* élevée, — qui est prolongée par la note *chang*.

On fait cette nouvelle musique — pour qu'elle dure perpétuellement.

L'influence de ces sons se répand au loin; — les phénix accourent en volant.

Le dieu reste toute la nuit à se réjouir; — c'est donc qu'il agrée grandement les offrandes. »

Comme on l'a vu plus haut, les hymnes grecs ont un refrain très important, d'où ils tirent souvent leur nom (il arrive même que certains chants nous sont connus uniquement par là : *aï Linos*, — *ié Païan* — *i* (ou *ié*) *oulos*, — *iô Bacche*, — *ô Hymenaie*, — *ia-lémos*, etc.... Peut-être le début de ces formules doit-il être rattaché à une racine exprimant l'idée de réveil, de mouvement et d'action (comme le début de l'inscription citée plus haut, p. 74). Dans la cérémonie des Mystères d'Eleusis, il y avait un chant avec un refrain modulé analogue : ὕε, κύε (Τοῦτ' ἐστὶ τὸ μέγα καὶ ἄρρητον Ἐλευσινίων μυστηρίων. *Philosophoumena*, t. V, I, p. 171). Si l'on songe que ces refrains n'ont aucun sens précis, on est porté à croire que, dans les hymnes, le refrain est un reste authentique de la magie primitive. — Sur les chansons de berceau, universelles, avec des refrains spéciaux à chaque pays, v. la monographie *Canções do Berço* de J. Leite de Vasconcellos (Lisbonne, 1907. On y trouve quelques airs notés).

CHAPITRE VIII

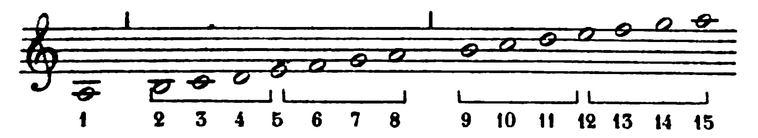
LA THÉORIE MUSICALE DES GRECS

Les artistes créateurs et les grammairiens de l'art. — Le système de 15 sons. — Les modes. — Les genres. — Consonance et dissonance : symphonies, diaphonies et paraphonies. — Les instruments.

Avant de poursuivre la vérification et le développement de ce qui est pour nous une idée directrice, — la transformation de l'incantation magique en lyrisme religieux socialement organisé, — nous placerons ici un résumé des notions techniques nécessaires à l'intelligence des grands faits dont nous avons à faire l'analyse et qui seront groupés d'après leur importance.

Les grands poètes grecs de l'époque classique, tout en pratiquant un art très compliqué, n'ont jamais fait de théorie de la versification; ce sont des grammairiens, venus après les créateurs des chefs-d'œuvre, qui ont inventé la métrique et la prosodie. Il n'en est pas de même pour l'art musical; la rhétorique n'est pas, comme dit Renan « la seule erreur des Grecs ». Dès le VI[e] siècle, une découverte d'ailleurs admirable, due au fondateur génial de la science des nombres, engagea les théoriciens dans une voie où ils devaient persister pendant des siècles; Pythagore trouva les rapports numériques exprimant les intervalles d'octave (1 : 2) et de quinte (2 : 3) et dès lors, des préoccupations purement arithmétiques se substituèrent au sentiment musical.

La doctrine musicale des Grecs a pour base une échelle de 15 sons, analogue à notre gamme mineure, de *la* à *la*, et formée de tétracordes conjoints ou disjoints :



Les notes 2-5 forment le tétracorde *grave*; les notes 5-8, celui des notes *moyennes*; les notes 9-12 celui des notes *disjointes* (du tétracorde précédent); les notes 12-15, celui des cordes *aiguës*. La note 1 est une note *ajoutée*. Ces notes avaient des noms empruntés à ceux qui, primitivement, désignaient les huit cordes de la cithare antique :

Note 1	= note ajoutée,	(*proslambanomenos*);
— 2	= dernière du tétracorde grave	(*hypatè hypatôn*);
— 3	= avant-dernière —	(*parhypatè hypatôn*);
— 4	= note touchée avec l'index	(*lichanos hypatôn*);
— 5	= dernière du tétracorde moyen	(*hypatè mesôn*);
— 6	= avant-dernière —	(*parhypatè mesôn*);
— 7	= note touchée avec l'index	(*lichanos mesôn*);
— 8	= note du milieu	(*mèsè*);
— 9	= note voisine du milieu	(*paramèse*);
— 10	= note 3e du tétracorde disjoint	(*tritè diézeugménôn*);
— 11	= note voisine de la dernière	(*paranètè diézeugmenôn*);
— 12	= note dernière —	(*nètè diézeugmenôn*);
— 13	= note 3e du tétracorde aigu	(*tritè hyperboléôn*);
— 14	= note voisine de la dernière	(*parnètè hyperboléôn*);
— 15	= note dernière —	(*nètè hyperboléôn*).

Dans le système disjoint (notes 8 et suiv.), s'insérait un tétracorde supplémentaire, conjoint à ses deux voisins et formé des notes *la*, *si*♭, *do*, *ré*.

Les *modes*, ou « harmonies », sont les échelles que l'on formait avec cette série diatonique en choisissant pour finale une note qui changeait l'ordre des demi-tons et des tons.

Si, note 2, et l'échelle diatonique construite sur cette note = *mode mixolydien*: *ut*, note 3 et l'échelle *ut-ut* = *mode lydien*; *ré* et l'échelle de *ré* = *mode phrygien*: *mi* (*id.*) *mode dorien*: *fa* (*id.*), *mode hypolydien*: *sol* = *mode hypophrygien*; *la* (ou son octave, la note « ajoutée ») = *mode hypodorien*.

Une survivance à peu près certaine des traditions de magie musicale chez les Grecs, c'est la doctrine concernant l' « éthos », ou l'expression et la puissance morale des modes : doctrine souvent confuse, peu justifiable en presque tous les cas par des raisons exclusivement musicales et dont nous ne trouvons que les restes épars, fragmentaires, dénaturés, chez des théoriciens qui n'en voient plus le vrai

sens et l'origine, mais dont le principe très net devrait être cherché dans les pratiques des magiciens-chanteurs primitifs.

Le mode hypodorien (*la-la*) qui est devenu notre mineur diatonique, a été caractérisé par les anciens, au point de vue de son « ethos » ou effet expressif, à l'aide des mêmes épithètes que certains modernes ont données à notre majeur! Il est *délié* (ἐξηρμένον), *fier* (ὀγκῶδες), *joyeux* (γαῦρον), *résolu* (τεθαρρηκός), *simple*, *grandiose* (μεγαλοπρεπές), *solide* (στάσιμον)...

Le mode dorien (*mi-mi* diatonique) était considéré comme le mode national. Aux Hellènes d'orient, établis à l'opposé de la mer Égée, sur la côte d'Asie mineure, les Grecs abandonnaient volontiers les « harmonies » voluptueuses et licencieuses, convenables aux plaisirs et aux libres beuveries (συμποτικαί, dit Platon); mais ils leur opposaient le dorien. Ils établissaient une connexité entre son éthos et le génie de Sparte. On voyait en lui la seule forme d'expression musicale qui convînt à un citoyen parfait, à la fois vaillant dans la guerre et dans la paix; on le dotait de ce même prestige qu'avait le génie de Sparte, si fortement discipliné, et dont tous les moralistes ont loué la grandeur avec enthousiasme : « L'harmonie dorienne est *étrangère à la joie;* elle répudie la mollesse; sombre et énergique, elle ne reconnaît ni la richesse du coloris, ni la souplesse de la forme; *elle possède un caractère viril et grandiose* ». Ainsi parle Héraclide, cité par Athénée. Platon (*Rép.*, III), développe complaisamment la même opinion; Aristote (*Pol.*, VIII, 5) assure qu'elle était générale. En effet, l'épithète dont se servent habituellement les anciens pour caractériser le dorien (σεμνός), signifie *sévère, austère, auguste, vénéré.*

Il y avait dans cette doctrine sur le dorien, une double illusion. Les Grecs croyaient avoir inventé ce mode : or il est universel, pratiqué au Nord comme au Midi, en Orient comme en Occident. On le trouve dans les *mélodies populaires scandinaves* (v. le Recueil d'Ahlström, *Nordiska Folkvisor*, XVIIIe siècle, n° 237 entre autres), dans les *mélodies australiennes* citées par Hagen, dans les *chansons populaires de Madagascar*, dans le *Souter* (Psautier) *liedekens flamand*, etc., etc.... En second lieu, comme nous le verrons plus loin, les faits montrent que la valeur expressive de ce mode est loin d'être

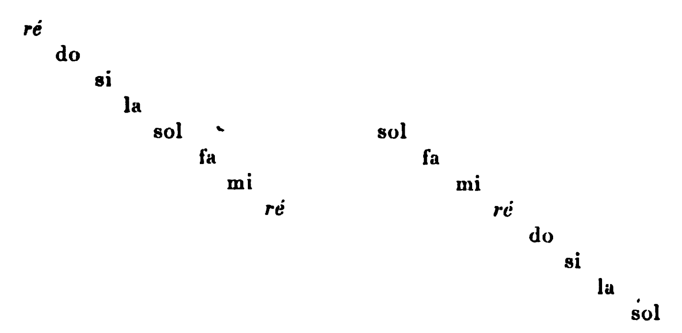
limitée à l'ethos qui vient d'être indiqué. Les Grecs (en dehors des raisons qui ont été données dans la première partie de ce livre), étaient — dans une certaine mesure — dupes d'une association d'idées qui rendait connexes le mode dorien et le génie civique du peuple qui l'employait dans sa musique.

Pour les modernes, le myxolydien (*sol-sol*) est le mode de l'indétermination (à cause du *fa* ♮, note essentielle, excluant la sensible, et amenant une cadence sur l'accord de sous-dominante, *ut*, qui reste comme suspendue). Il en était autrement pour les Grecs. Les premiers noms qu'a portés ce mode, — *ionien* ou *iastien*, *hypophrygien*, puis *mixolydien* — indiquent son origine orientale. La Phrygie, considérée par les Grecs du ve siècle comme un pays « barbare », au sens antique du mot, était le pays des religions bruyantes et orgiastiques, celui des Corybantes et de Cybèle, dont les rites étaient accompagnés d'une musique d'instruments à vent et de danses licencieuses. Le mode construit sur l'échelle de *sol* portant le nom d'un tel pays était donc considéré comme ayant un caractère actif, enthousiaste, décidé, brillant.

Oriental aussi, comme son nom l'indique, était le mode phrygien (*ré-ré* diatonique). Les écrivains antiques le caractérisent ainsi : il est *bachique* (βακχικόν), passionné (παθητικόν), enthousiaste (ἐνθουσιαστικόν). Lucien l'appelle « inspiré » (ἔνθεον). Comme il était primitivement associé aux démonstrations bruyantes des cultes orientaux, il fut toujours considéré comme un symbole de mouvement et d'énergie. Aristote (*Politique*, III, ch. VII) le caractérise de façon très nette : « Parmi les harmonies, la *phrygisti* possède la même propriété que l'*aulos* parmi les instruments, tous deux expriment l'ivresse et la passion... Tout ce qui est bachique et tout mouvement de l'âme qui participe de ce caractère, se traduit de préférence : dans l'instrumentation, à l'aide des *auloi*; dans la mélopée, au moyen des cantilènes phrygiennes. » Il cite l'exemple du musicien Philoxène qui, ayant entrepris de composer une pièce très vive sur un sujet oriental en *dorien*, n'en put venir à bout et, entraîné par les sentiments qu'il avait à exprimer, fut contraint, par la nature même de l'œuvre, de reprendre le mode phrygien comme seul convenable. — Le mode phrygien était en effet spécial au dithyrambe, consacré dès l'origine à Dionysos, le dieu jeune et brillant dont le culte très libre a donné naissance au drame satyrique, à la comédie et à la tragédie. On devine cependant que si, dans

les fêtes de Dionysos, il y avait une ivresse, le mode employé dans la musique n'était pas seul à la provoquer.

Les théoriciens de l'école d'Aristoxène, qui est la meilleure de l'antiquité (Bacchius, Aristide Quintilien, Gaudence), énumèrent les modes sous leur forme authentique ; le seul qui nous les ait donnés sous leur double forme est Ptolémée, le célèbre mathématicien d'Alexandrie d'Egypte qui vécut au temps de Marc-Aurèle et qui est l'auteur des trois livres d'*Harmoniques* (publiés pour la première fois à Venise en 1562) :



Ptolémée présente ainsi l'harmonie phrygienne sous sa double forme.

C'est quelque chose d'équivalent aux modes authentiques et plagaux du moyen âge. La première échelle était dite ἀπὸ νήτης, « celle qui commence par la nète » (la note la plus haute). La seconde était dite ἀπὸ μέσης, « celle qui commence par le milieu », la *mèse*.

Comme on le voit dans le système des 15 sons donné plus haut, la base de la théorie grecque est un tétracorde qui, dans l'échelle vraiment nationale (*mi-mi*, mode dorien) a le demi-ton au grave et ce qu'on pourrait appeler la note « sensible » au-dessus de la tonique, à l'inverse de l'échelle moderne qui a le demi-ton à l'aigu (do-ré-*mi-fa*, — sol, la, *si-do*) et la sensible au-dessous de la tonique ; si bien que notre gamme est chantée en montant, alors que la gamme dorienne est disposée pour une mélodie descendante. Il y a une différence plus importante entre les usages antiques et les usages modernes. Dans nos tétra-

cordes, les intervalles sont soumis à un mode de division nettement déterminé; il y a sans doute des écarts que l'oreille tolère, mais sous la condition qu'ils ne seront jamais assez marqués pour détruire l'impression des véritables intervalles. Cette condition est exigée par l'emploi des sons simultanés et ce que nous appelons l'*harmonie*. Chez les Grecs au contraire (probablement parce que l'usage des sons simultanés était extrêmement restreint), la détermination juste et précise des tons intermédiaires du tétracorde (le *fa* et le *sol*, par exemple, dans le premier tétracorde au grave de la gamme dorienne) n'existait pas. Les notes incluses entre les sons extrêmes du tétracorde n'étaient que des *notes de passage;* non seulement il n'était pas nécessaire de donner une position constante à ces degrés transitoires, mais on trouvait un grand avantage à leur mobilité : elle était pour le musicien-poète le plus puissant moyen de varier, avec ses intonations, le caractère et l'expression qu'il voulait donner à son chant. « Quelque paradoxal, dit Vincent, que puisse être pour nous ce principe, fondamental dans la musique grecque antique, de la mobilité de certains sons de la gamme, nous trouvons dans plusieurs auteurs, notamment dans Aristoxène, dans Ptolémée et son école, une foule de passages dont un seul suffirait à lever tous les doutes à cet égard. Le premier de ces deux auteurs nous donne, exprimées en nombres exacts, les diverses divisions du tétracorde, soit admises par les philosophes qui l'avaient précédé et par les praticiens de son temps, soit imaginées par lui-même et établies sur ses propres expériences. Ces divisions, que nous pouvons reproduire avec la plus grande facilité, sont tellement nombreuses, et comportent une telle latitude dans la décomposition de l'octave, qu'autant vaut admettre, pour la fixation de certains degrés de l'échelle, une indétermination presque absolue ».

En réalité, cette mobilité des « notes de passage » était assez restreinte (les 70 divisions de l'octave données par Ptolémée étant purement théoriques); mais elle suffisait pour donner lieu à divers *genres*, caractérisés par la *nature* (et non plus par la *place*, comme les modes) des intervalles employés.

Les *genres* étaient déterminés par la façon de diviser le tétracorde, c'est-à-dire par la nature des intervalles employés. Dans l'échelle donnée ci-dessous, le genre est *diatonique* (mot signifiant que les cordes ont leur maximum de tension) : *mèse lichanos parhyp. hyp.* Le genre chromatique, bien différent en cela de l'usage moderne était constitué par un abaissement de la *lichanos* laissant un intervalle de tierce mineure entre cette note et le *la* précédent : . Le genre *enharmonique* était encore plus différent de nos usages modernes; on l'obtiendrait, dans le même tétracorde, en abaissant la lichanos d'un ton entier (au lieu d'un demi-ton), et en abaissant le *fa*, à l'unisson duquel elle viendrait se placer, d'un quart de ton : *1/4 de ton*. Une mélodie pouvait être composée dans un de ces genres, ou dans un genre *mixte*. Le genre diatonique, le plus simple et le plus naturel de tous, était considéré comme mâle, grave, austère. Le chromatique, plus malaisé à manier, et « très artistique » (Aristide Quintilien) était ainsi nommé parce qu'on voyait en lui une « altération » du genre diatonique, ou parce qu'il servait à « colorer » les deux autres genres. Le genre enharmonique, était le genre supérieur, distingué, accessible seulement aux artistes les plus éminents. Au témoignage d'Aristoxène, le chant diatonique était le plus ancien.

Une grande partie de la théorie musicale des Grecs a pour objet la consonance et la dissonance (ce qui a fait dire à Gevaert que les Anciens ne s'étaient pas bornés à pratiquer la monodie; opinion insuffisamment justifiée, car une notion de la consonance et de la dissonance est aussi nécessaire à la simple mélodie qu'à une composition à plusieurs parties). Pour les Grecs, la consonance résulte d'un mélange où les deux éléments composants se pénètrent si bien qu'ils deviennent indiscernables; et ce mélange se produit lorsque les deux sons simultanés ont un rapport *simple*, comme 1 : 2 (octave), 2 : 3 (quinte), 3 : 4 (quarte).....

C'est quelque chose de semblable, disent-ils, « au mélange du vin et du miel ».

Aristote donne plusieurs fois cette explication du *mélange* en comparant les sons avec les couleurs et en faisant intervenir la théorie pythagoricienne des nombres simples, grâce auxquels les rapports rationnels (εὐλογιστοί) sont seuls possibles (cf. Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν, ch. III; *De anima*, III, 2, p. 4290; *Mét. N.*, p. 1092, etc..., et Platon, *Banquet*, 188). Pour Aristote (corrigeant ou complétant en cela la doctrine de Démocrite), le mélange, μῖξις, est un des principes nécessaires à la différenciation de la matière primordiale et à la formation du monde. Cette théorie, d'après laquelle deux éléments qui se combinent en forment un troisième unique et nouveau (ἕν τι) est passée chez les Latins : « ... *Unum quidam fiat ex multis*, dit Sénèque en la résumant.

Tous les textes relatifs à la consonance ont été réunis par M. Stumpf (*Abhandlungen Münchener Akademie*, 1898, t. XXI, ouvrage qu'on peut consulter à la B. N. de Paris).

Voici la classification antique :

Consonances (συμφώνιαι) :
L'octave (et la double octave);
La quinte (et la douzième);
La quarte (et la onzième).
En vertu de ce principe que quand on ajoute un intervalle consonant à l'octave, on obtient encore une consonance.

Dissonances (διαφώνιαι) :
Le demi-ton et l'intervalle de ton;
Les tierces majeure et mineure;
Le triton;
Les sixtes majeure et mineure;
Les septième majeure et mineure.

Les *paraphonies* tiennent le milieu entre les dissonances et les consonances; « c'est ce qui apparaît quand on entend le triton et la tierce », dit Gaudence (IIe s. après J.-C.).

L'ensemble de la doctrine d'Aristote est contestable pour bien des raisons : 1° Une consonance ne donne pas l'impression d'un son *nouveau* et *unique*, sans quoi elle ne différerait du son isolé que par le timbre; en musique, l'oreille entend et distingue toujours (avec plus ou moins de facilité) les divers sons composants; 2° le principe des rapports *simples* n'intéresse que la spéculation pure; dans la musique réelle, la justesse des intervalles n'a jamais une rigueur mathématique; or il suffit d'une très légère altération, pour qu'un rapport « simple » devienne fort compliqué. On a d'ailleurs été fort embarrassé pour dire où commençait et où finissait la « simplicité »; 3° Une classification des consonances et des dissonances ne peut pas être présentée *in abstracto*; pour apprécier, en musicien, les unes et les autres, il conviendrait de tenir compte d'un certain nombre de conditions, entre autres de la nature et du timbre des instruments

qui émettent les deux sons simultanés, du registre; le même intervalle ne sonne pas au grave comme à l'aigu.

Sur la question de savoir si les Grecs ont connu la musique à plusieurs parties, le débat est ancien. Il s'engagea au commencement du XVIIIe siècle, entre le P. jésuite DU CERCEAU et le pianiste-harpiste-médecin PIERRE-JEAN BURETTE (1665-1747), membre de l'Institut, dont les opuscules sur la musique antique se trouvent dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* (vol. IV, V, VIII). Fétis, dans sa *Biographie des musiciens* (au mot *Burette*), ayant exposé cette querelle tout au rebours de la vérité, en attribuant à chacun des deux adversaires la thèse justement combattue par lui, je rappelle en passant cet épisode; quelques textes donneront une idée du ton de ces polémiques. Du Cerceau avait été vivement frappé de ces deux vers d'Horace, qui autorisent des interprétations diverses :

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac dorium, illis barbarum.

« Un poème où se mêlent (?) la lyre et la flûte, la première en dorien, la seconde sur un mode étranger. » Fétis dit qu'en se fondant sur ces deux vers, le P. du Cerceau « avait cru y trouver la preuve que les anciens connaissaient au moins l'harmonie de la tierce, et qu'ils avaient des concerts où plusieurs instruments jouaient à la fois dans deux modes différents... les *Nouvelles réflexions* de M. Burette, ajoute-t-il, *contiennent la réfutation de cette opinion* ». C'est tout le contraire de la vérité. Celui qui niait l'usage de la tierce chez les Grecs, c'est du Cerceau; celui qui affirmait l'usage de la tierce et de la sixte chez les Grecs, c'est Burette. Voici, en effet, ce qu'on lit dans les *Nouvelles réflexions* de ce dernier (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1730, VIII, p. 68) : « Sur quelle garantie le R. P. du Cerceau vient-il nous certifier que l'antiquité n'a jamais admis l'accord de tierce, qu'elle ne l'a jamais connu, qu'elle n'a pu l'admettre dans sa musique, qu'elle n'a pas même de nom pour cet accord?... Cela nous apprend combien il faut se défier des décisions du R. P., et qu'il n'est jamais plus mal fondé dans ses prétentions que lorsqu'il semble parler du ton le plus affirmatif »; et Burette concluait ainsi : « Il résulte de toute cette discussion que le passage d'Horace ne peut avoir d'autre dénouement *qu'un concert à la tierce, soit mineure, soit majeure, ou le concert à la sixte* qui n'est qu'un *renversement du concert à la tierce.* » (*Ibid*, p. 74).

Cette question fut reprise par Vincent en 1859, contre deux adversaires d'esprit très différent. Le premier était Jullien (né en 1798), auteur d'un curieux ouvrage (*De quelques points des sciences dans l'antiquité*, in-8° de 512 p., Hachette, 1854), où il affirmait, entre autres thèses, que les Grecs et les Romains ont ignoré l'harmonie. (Cf. *le Correspondant* des 25 sept. et 25 oct. 1854, où se trouve la réponse.) Le second était Fétis (dans le vrai, cette fois), auteur du *Mémoire de l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc... (extrait du t. XXXI des *Mémoires de l'Académie*

royale de Belgique, Bruxelles, 1858, in-4°). Vincent lui opposa la brochure suivante : *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? en ont-ils fait usage dans leur musique*? (Lille, Danel, 1859, 80 p. in-8° avec planches). La thèse de Vincent se résume dans des propositions hardies, étayées sur un texte de Plutarque qui est très sujet à controverse : 1° En certains cas (dans le mode spondiaque), les Grecs s'abstenaient du *mi* dans le chant, mais s'en servaient dans la partie instrumentale, *en dissonance avec le ré*; 2° les instruments employaient aussi la note *ré*, *en dissonance avec ut* (dans le chant); 3° en résumé, *les anciens employaient dans le chant accompagné, non seulement les consonances de quarte et de quinte, mais les dissonances de seconde et de tierce.* (*Ibid.*, p. 61.)

Fétis niait cela, non sans raison. On jugera de son état d'esprit d'après les lignes suivantes, extraites de son *Dictionnaire* : « Quand M. Vincent et moi discourons de la musique, de sa nature, de sa théorie, de son histoire, je parle de ce que je sais; lui, de ce qu'il ignore, et même de ce qu'il ne peut comprendre, car il n'a pas le sens musical. »

Les Grecs ont ignoré le chant à plusieurs parties et n'ont connu que le redoublement de la mélodie à l'octave, ce qui épuivaut (pratiquement) à l'unisson. Il y a sur ce point les témoignages très nets d'Aristote (problèmes 17, B[8] et 39[bi], B[5] de l'édition avec commentaire de Gevaert et Vollgraff). Cela s'appelait *magadiser* (du nom de l'instrument *magadis*, où les cordes étaient accouplées). Outre ces témoignages littéraires, il y a un fait significatif : c'est l'application visible, dans les inscriptions relatives à la chorégie, à distinguer les victoires remportées par les chœurs d'*enfants*, des victoires remportées par les chœurs d'*hommes*. Les uns ne chantaient donc pas avec les autres, et les Grecs ignoraient les chœurs à voix mixtes. Les inscriptions attiques (CIA II 553) qui mentionnent les « hommes » et les « enfants », indiquent bien des chœurs distincts et non réunis.

En est-il de même pour l'accompagnement de la mélodie? Pour répondre, il faut malheureusement examiner de très près des textes littéraires incomplets et obscurs, surchargés aujourd'hui des interprétations diverses qu'en ont faites les philologues tels que Chabanon, le danois Bojesen, Vincent (Fétis), Westphal, Gevaert et Vollgraff, Th. Reinach. M. Hugo Riemann, après ces savants travaux, a repris la question; ses vues paraissent justes, lorsqu'il soutient

cette thèse que les Grecs ont complètement ignoré l'art d'associer deux mélodies simultanées.

Plutarque, rapportant une opinion antérieure, dit qu'Archiloque (VII[e] siècle avant J.-C.) mit en usage pour la première fois l'accompagnement instrumental d'une mélodie, et que « les anciens accompagnaient toujours à l'unisson ». L'innovation d'Archiloque consista dans « l'accompagnement *adjoint* au chant »; mais le mot grec (ὑπὸ) que je traduis par « adjoint » (pour ne m'engager dans aucune hypothèse) est extrêmement vague. La préposition ὑπὸ telle qu'elle est employée dans le texte de Plutarque, signifie habituellement *sous*; mais elle ne saurait désigner ici un accompagnement au grave, tandis que la mélodie aurait été à l'aigu, car un texte d'Aristote nous fait connaître cette particularité que, dans la musique antique, la mélodie principale, contrairement à l'usage moderne, était au grave, et accompagnée dans le registre supérieur (Problème 12[a], section E, même édition). S'agit-il d'un accompagnement qui s'insérait, comme interlude, dans le chant? C'est l'opinion de M. H. Riemann, et elle est fort plausible. En tout cas, il ne saurait être question d'une partie instrumentale constituant une seconde voix traitée comme dans le contrepoint moderne; si les Grecs avaient connu l'art d'associer et de faire marcher ensemble deux mélodies à la fois unies et indépendantes, leur théorie de la musique en eût certainement parlé en détail, et elle est muette sur ce point. Lorsqu'Aristote parle des aulètes jouant *au cours* de l'exécution, « autre chose » que la mélodie confiée aux chanteurs (οὐ προσαυλοῦντες) et finissant par l'unisson des voix pour la plus grande satisfaction de l'oreille (Problème 39[b]), il suggère l'idée d'une combinaison analogue à celle de l'organum du moyen âge (IX[e]-XI[e] siècle). Encore est-il étrange que si cet usage est réellement antique, un savant théoricien comme Aristoxène n'en ait rien dit, au V[e] siècle; enfin, il faut songer que sur l'authenticité des « problèmes » d'Aristote et sur leur date, il y a des doutes.

La question, on le voit, ne laisse pas d'être obscure.

Platon (*Lois*, VII, 812 D-E) parle de l' « hétérophonie » et de la « variété » de la lyre, mais nous ignorons ce qu'il entend par là : il est possible qu'il s'agisse d'un

accompagnement à la quarte, à la quinte, à l'octave, avec quelques notes « d'agrément ». Ce n'est qu'en sollicitant les textes qu'on pourrait arriver, comme l'a fait Westphal, à parler de la *polyphonie* grecque (au sens moderne du mot).

Nous pensons qu'il est raisonnable de s'arrêter aux conclusions suivantes :

Les Grecs, dans leur musique vocale, n'ont connu que le chant à l'unisson; dans la musique vocale-instrumentale, ou purement instrumentale, ils ont certainement pratiqué l'émission simultanée de plusieurs sons. La position des mains dans les vieilles peintures représentant des harpistes montre que les Egyptiens étaient dans ce cas; et il serait très invraisemblable que les Grecs, qui leur ont fait tant d'emprunts, ne les aient pas imités sur ce point. Mais ce « mélange » des sons ne paraît pas avoir constitué une science, malgré les interminables discussions des théoriciens sur la consonance. Rien ne permet de dire que les Grecs ont connu l'harmonie, au sens moderne du mot : ils construisaient des « accords »; mais nous ne voyons pas qu'il aient jamais songé à l'art de les enchaîner. Rien, surtout, ne permet de croire qu'ils aient connu le contrepoint.

Il y a, dans la théorie musicale des Grecs, une doctrine très importante, sans la connaissance (instinctive ou raisonnée) de laquelle il est impossible aujourd'hui encore à un exécutant de comprendre et d'interpréter correctement les grandes œuvres classiques : c'est la doctrine du *rythme.* Les Grecs ont aimé particulièrement le rythme et en ont fait une analyse admirable, dont la portée est générale. L'ordonance de leurs œuvres lyriques est à la fois régulière et simple comme l'architecture de leurs temples. La théorie antique du rythme est attachée au nom d'Aristoxène, dont les ouvrages nous sont parvenus à l'état très incomplet, mais dont on peut rétablir la pensée à l'aide de ses disciples ou continuateurs.

L'étude du rythme a pour objet l'ordre du discours ou du mouvement musical tout entier dans une œuvre donnée (poème, hymne ou danse); elle indique le plan suivant lequel s'enveloppent et s'enchaînent toutes les unités qui servent à mesurer la durée. Elle n'est autre que l'étude de

la composition, abstraction faite de la hauteur et du timbre des sons.

L'unité initiale, qui est comme la cellule de tout l'ensemble, est le *temps premier* (χρόνος πρῶτος); cette notion est absente de la théorie musicale moderne, mais on peut le regretter, car elle fournit la base de l'organisation des mesures. Le temps premier est la brève (˘), valeur relative ayant pour analogue la durée fondamentale ou durée type la plus petite — noire, croche, ou double croche — qu'emploierait un compositeur dans une pièce moderne. Les Grecs observaient comme règle fixe l'indivisibilité du temps premier : en d'autres termes, ils lui donnaient des multiples, comme la longue (-) qui valait deux brèves, mais pas de sous-multiples en petites notes. C'est le cas du plain-chant; c'est aussi le cas de quelques compositeurs classiques en certaines œuvres : J.-S. Bach dans les fugues pour piano et pour orgue, Hændel dans ses fugues (en général), Mozart dans l'ouverture de La *Flûte enchantée*.

La *brève*, ou temps premier, et la *longue* (qui peut être résolue en deux brèves) donnent lieu à divers groupements qui constituent la mesure et déterminent le genre de rythme; voici les principaux :

1	˘́ - =	*iambe*
2	-́ ˘ =	*trochée*
3	˘ ˘ ˘ =	*tribrachys*
4	-́ ˘ ˘ =	*dactyle*
5	˘ ˘ -́ =	*anapeste*
6	-́ - =	*spondée*
7	- -́ =	*spondée anapestique*
8	˘ ˘ ˘ - =	*péon* (*genre crétique*)
9	- ˘ ˘ ˘ =	*id.* (*genre bacchiaque*)
10	-́ - ˘ ˘ =	*ionique* (majeur)
11	˘́ ˘ - - =	*id.* (mineur)
12	˘́ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ =	*hexabrachys*

Les types 1, 2 et 3, déterminent le rythme à 3 temps; les types 4, 5, 6, 7, le rythme à 4 temps; les types 8 et 9, le rythme à 5 temps; les types 10, 11 et 12, le rythme à 6 temps.

Le pied le plus court valait 3 temps premiers; il y avait des pieds qui valaient jusqu'à 10 temps. Le rapport entre la durée du temps fort (marqué plus haut par un accent aigu) et celle du temps faible pouvait être : un rapport d'égalité (dactyles, anapestes) ou un rapport du double au simple (genre trochaïque), ou un rapport comme celui de 3 à 2.

Le groupement d'un certain nombre de mesures, dans chaque genre de rythme, produit un membre de phrase, *kôlon*. Dans le genre *trochaïque* (mot employé pour désigner le rythme à 3 temps), on peut, d'après Aristoxène, réunir jusqu'à 6 pieds ou mesures pour former un membre de phrase; dans le genre dactylique, on peut aller jusqu'à 5, et dans les autres, jusqu'à 3 pieds. Les *kôla* se distinguent les uns des autres : 1° par le genre rythmique; 2° par leur étendue; 3° par leur début qui se fait tantôt sur le temps faible (en levant, *arsis*), tantôt sur le temps fort (en baissant, *thésis*); 4° par leur terminaison féminine (sur un temps faible) ou masculine (sur un temps fort); 5° enfin par la place de l'accent principal (que le goût peut seul déterminer). Entre deux *kôla*, il y a une *césure*, analogue à une respiration du chanteur. (L'étude de l'*anacrouse*, mot introduit par un philologue du XIX° siècle dans la théorie antique, est étroitement liée à celle des césures, dans une composition donnée. On appelle anacrouse le groupe de notes faibles placées au début d'un kôlon, avant le premier temps fort. Dans un discours musical, le premier kôlon peut ne pas avoir d'anacrouse; mais s'il a une terminaison masculine, le kôlon suivant sera anacrousique. De même pour les autres.)

Deux kôla formant un sens complet constituent une *phrase*. En ce cas, le premier est appelé *protase*, et le second *apodose*. Lorsqu'il y a plus de deux kôla réunis pour former un sens complet, leur ensemble forme une *période*. La période peut comprendre un nombre indéterminé de *protases*, mais n'a régulièrement qu'une *apodose*

Une grande période (ou une suite de périodes ayant une étendue moyenne) forme une *strophe*. La répétition de la strophe s'appelle *antistrophe*. Ces couples, habituels dans la construction des chœurs tragiques, s'appelaient *syzygies* : AA', BB' ΓΓ'... Dans le lyrisme de Pindare, le couple antistrophique est suivi d'un troisième système ayant un rythme différent, sorte de coda, appelé *épode*. Le groupe *strophe*, *antistrophe*, *épode*, forme la *triade* (introduite dans l'usage par Stésichore). L'ensemble d'une suite de triades qui se répètent s'appelle *périkope*.

Tous ces principes de construction rythmique sont ceux sur lesquels est fondée aussi la musique moderne, celle de Bach, de Hændel, de Haydn, de Mozart, de Beethoven. (Voir, pour plus de développements, la *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, par J. Combarieu, ouvrage couronné par l'Institut, Paris, chez Alph. Picard, 1 vol., 1897.)

Les Grecs sont des Orientaux et ont beaucoup emprunté aux peuples d'Asie avec lesquels ils étaient en contact; ils se distinguent d'eux cependant sur un point essentiel : ils n'ont jamais eu le goût de la musique bruyante. Leurs instruments sont très pauvres pour la puissance et la variété des timbres. La percussion des plaques de métal et des peaux tendues leur est à peu près inconnue. Pour connaître le matériel musical dont ils se servaient, nous n'avons, avec quelques monuments figurés, que des textes littéraires : documents bien insuffisants, si l'on songe que nous sommes déjà embarrassés, en puisant à des sources de ce genre, pour connaître les usages de notre moyen âge, ceux de la Renaissance, et parfois même ceux du temps de Bach. Cette partie de l'archéologie, quand on veut la traiter avec une précision complète, donne moins lieu à une véritable histoire qu'à une série de thèses et d'hypothèses plus ou moins ingénieuses. Les faits certains, qui seraient de nature à permettre un commencement de reconstitution, sont peu nombreux.

Instruments à cordes empruntés par les Grecs à l'Orient. — 1° la *pectis*, propre aux chants voluptueux, jouée par les femmes chez les Lydiens, d'un diapason élevé; la poétesse Sappho (vers 610, av. J.-C.) passait pour avoir été la première à en propager l'usage; 2° la *magadis* (mot dérivé de *magas*, chevalet), confondue souvent avec la

précédente, dont les cordes étaient disposées de façon à permettre l'attaque simultanée de celles qui se répondaient à l'octave; 3° la *lyre phénicienne*, appelée par Aristote « phoinikion » et sonnant aussi à l'octave; 4° la *sambuque*, dite aussi *lyrophœnix*, d'un son aigu, paraissant n'avoir été qu'une forme de la magadis. (Ces quatre instruments étaient assez semblables entre eux, évidemment d'origine commune, et les écrivains les ont pris souvent l'un pour l'autre): 5° le *barbitos* et le *trigone*, de diapason grave. L'invention du premier est attribuée à Terpandre par Pindare; le second est la harpe des Egyptiens et des peuples sémitiques, le psaltérion triangulaire; (un *épigone* à 40 cordes et un *simikion* à 35 cordes sont mentionnés par Pollux, au IIe siècle *après* J.-C.).

Instruments à cordes considérés comme nationaux par les Grecs. — Il y en a deux, dont un très grand nombre de monuments nous ont laissé les images variées : la *lyre* et la *cithare*, instruments dont la simplicité primitive explique l'usage presque universel. Au temps de Terpandre, la lyre avait sept cordes (d'égale longueur, mais d'inégale grosseur); elle s'enrichit ensuite d'une huitième, puis d'une neuvième corde. La cithare (sorte de lyre perfectionnée), s'enrichissant aussi, eut successivement onze cordes (innovation probable de Phrynis de Mitylène à la fin du Ve siècle), douze avec Timothée. Ces cordes, d'abord en boyaux de mouton, étaient fixées à leurs extrémités sur une caisse sonore (primitivement une carapace de tortue, χέλυς) et à une traverse, ou « joug » reliant les deux bras élégamment incurvés de l'instrument. Ce type instrumental, sans analogue dans nos orchestres modernes, était rudimentaire et pauvre, sans puissance et sans timbre suffisant. La cithare était formée d'une caisse en bois, prolongée par des bras épais faisant corps avec elle. La grande cithare de concert, d'origine asiatique, dépassait souvent par ses dimensions la moitié de la taille d'un homme. Le solo de cithare fut introduit dans le programme du concours pythique en 588. (Dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg, Saglio et Pottier, v. les articles *Lyra*, *Citharista* et *Citharœdus*, de TH. REINACH.)

La lyre, en raison de sa simplicité, fut un instrument populaire. Attribut d'Apollon, elle est restée aujourd'hui encore le symbole de l'art musical.

Instruments à vent. — Le mot *auloi* s'applique à une famille d'instruments que nous désignons, faute d'un terme français mieux approprié, par le mot *flûte*, tout en sachant d'ailleurs que tous les *auloi* ne sont pas identiques à notre flûte à bec. Aristoxène de Tarente rangeait les auloi en cinq classes : les *parthéniens*, ou flûtes virginales; les *enfantins*; les *citharistériens*; les *parfaits*; les *plus-que-parfaits*. Cette classification, qui paraît avoir le même principe que celle des voix de femmes et des voix d'hommes (du soprano à la basse), n'est plus pour nous qu'un système d'abstractions. Sous la dénomination collective d' « auloi » étaient rangées les *syringes* (à un seul tuyau et polycalames).

CHAPITRE IX

LA MUSIQUE POUR DIONYSOS SOCIALISÉE.

Généralités. — Le dithyrambe; sources principales pour l'étude du théâtre des Anciens. — La fête des grandes Dyonysies. — Le théâtre de Dionysos à Athènes. — Le théâtre d'Epidaure; place, dans le théâtre, des choreutes et des acteurs. — Magistrats dirigeant l'organisation du spectacle : l'archonte, le chorège. — Les acteurs. — Structure de la tragédie grecque. La musique et la danse. — Caractères généraux du drame antique.

Après avoir résumé le système musical des Grecs, reprenons notre exposé : l'incantation se transformant en lyrisme religieux socialement organisé.

L'ordre dans lequel peuvent être présentés les divers genres lyriques cultivés par les Grecs n'est pas déterminé, comme celui des institutions politiques, par une suite complète de dates précises. De plus, pour être exacte, une histoire de l'art devrait résoudre en idées très distinctes et en monographies cet ensemble de la société grecque où nous avons une tendance à tout mettre sur le même plan; il faudrait étudier tour à tour la musique dans les îles, la musique à Sparte, à Corinthe, à Delphes, Athènes, Thèbes... un peu comme on l'étudie aujourd'hui dans les divers pays de l'Europe. Dans l'impossibilité où l'on est de suivre sérieusement un tel programme, nous irons tout de suite aux créations d'art musical qui, de beaucoup, ont été les plus importantes et où l'on peut suivre sans peine le développement des idées qui nous ont servi de point de départ dans le chapitre sur les origines. Nous les grouperons autour des divinités principales.

De l'un des chants dont il a été question dans les pages

consacrées aux primitifs, le dithyrambe, est sortie une forme particulière du chant choral, et, au grand étonnement de certains modernes, une des créations les plus brillantes du génie grec : le théâtre lyrique, comprenant la tragédie et la comédie.

Le dithyrambe primitif est un chœur cyclique (c'est-à-dire formé de chanteurs-danseurs réunis *autour* d'un autel). Il y a 50 personnes, déguisées en Satyres et se considérant comme le cortège réel du dieu, sous la direction d'un coryphée ou préchantre (ἔξαρχος), représentants de Dionysos lui-même. Nous savons par Aristote que les vers chantés avaient pour rythme le tétramètre trochaïque et n'adoptaient pas la coupe antistrophique; les danses exécutées étaient la *sikinnis* (danse de Satyres), la *tyrbasia* (ou *tumultueuse*) et la grave *emméleia*. Ainsi fut organisé le dithyrambe (peut-être originaire de Sicyone), à Corinthe, par le citharède Arion, né à Lesbos entre les années 628-625 avant J.-C. De Corinthe, le dithyrambe passe à Athènes; et là, il y a comme deux branches puissantes qui sortent du tronc primitif. La partie dramatique, *l'action*, contenue dans le chant initial de Dionysos, donne lieu à la création la plus brillante et la plus originale des Grecs, le théâtre musical avec ses deux masques, celui de la tragédie et celui de la comédie. Mais la partie *lyrique* du même chant, la plus ancienne, subsiste toujours dans le dithyrambe proprement dit, qui continue à figurer dans les concours annuels des grandes Dionysies, fête printanière de Dionysos. Ce dédoublement lui permet même de s'organiser de façon plus régulière. La première tragédie produite sur la scène athénienne est de l'an 534 avant l'ère chrétienne; le premier concours de dithyrambe se place entre les années 508 et 505. Cette dernière innovation fut due (selon Suidas) à un musicien de l'Argolide qui, par l'étendue et la variété de ses talents, fait songer à certains artistes de notre Renaissance : Lasos d'Hermione qui, comme Simonide et Anacréon, vécut à la cour des Pisistratides. Lasos fut chef d'école ; ses successeurs furent le grand Pindare son élève, Simonide (vainqueur au concours en 489, et titulaire de 56 triomphes, à en croire le fragment d'une de ses épigrammes!), Bacchylide. Au v[e] siècle,

les documents que nous possédons ont une lacune digne de remarque : les inscriptions les plus anciennes relatives aux victoires chorales (par exemple CIA, 2, 971 *ab*) ne mentionnent pas les noms des poètes et des musiciens (comme elles le font pour les concours tragiques); elles se bornent à indiquer la tribu à laquelle appartient le vainqueur, et le chorège. Nous savons cependant que Timothée, Philoxène, Mélanippe, Téleste, Cinésias, Phrynis, furent couronnés aux concours de dithyrambes; nous savons aussi qu'ils firent des innovations importantes, accueillies avec grande faveur par le public, mais blâmées par Platon, par Aristophane, par Aristoxène, qui accusaient ces compositeurs de « corrompre » la vraie musique. Le dithyrambe s'écartait en effet de son caractère primitif; on y introduisait des monodies, des mélodies « torturées »; on ajoutait de nouvelles cordes à la cithare; on recherchait « l'effet », en affectant ce que nous appelons le *modernisme* : « Je ne chante pas le suranné, disait Timothée; le nouveau est de beaucoup préférable. Aujourd'hui règne le jeune Zeus; jadis Kronos était le maître. Au diable la vieille Muse! » Philoxène de Cithère, mort en 380, est un des derniers auteurs dithyrambiques de quelque renom.

C'est au théâtre qu'eut lieu la plus remarquable floraison du culte musical de Dionysos.

Une lente évolution nous a placés très loin de l'état d'esprit des contemporains d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide (ve siècle avant l'ère chrétienne) qui peuplaient, dans les grandes fêtes d'Athènes, le théâtre de Dionysos. Ces tragédies pourtant, même quand on les explore, comme nous y sommes obligés, en restant presque toujours sur le versant du Parnasse réservé aux littérateurs, nous paraissent encore extraordinairement brillantes. Elles ont intéressé, séduit, stimulé, un très grand nombre de musiciens modernes. Elles ont provoqué, dans un mouvement d'enthousiasme, la création de l'opéra en Italie à la fin du xvie siècle; le plus grand représentant de la musique de notre temps, R. Wagner, s'en est directement inspiré; et fort longue est la liste des œuvres, depuis Monteverde jusqu'à nos jours, dont le titre est un nom grec! Aussi bien que la tragédie de Racine et de ses successeurs, l'opéra

moderne a tourné autour du théâtre antique comme Achille vainqueur autour des murs de Troie. Arrêtons-nous à cette *époque*; il faut examiner le cadre *social* des représentations lyriques, l'organisation du drame grec dans la cité, et ce qu'il a d'original.

Il se rattache aux traditions primitives par un lien assez net. Dans la magie, on prétendait agir par le semblable sur le semblable. Ce fait apparaît surtout dans les danses (par exemple les danses de chasse, où on imite la forme, les mouvements et les cris d'un animal, pour avoir prise sur lui). Cette règle a été suivie quand on a voulu agir sur un Esprit, et plus tard sur un dieu ayant une biographie, une légende avec des aventures précises. On représentait, ou, selon le mot d'Aristote, on *imitait* les aventures du dieu, pour le rendre favorable (ce qui est une des formes atténuées de la contrainte). Ainsi, dans le culte d'Adonis, en Syrie, les femmes et les jeunes filles dénouaient leurs cheveux, et pieds nus, en vêtements de deuil, reproduisaient par leur gesticulation et leur mimique la douleur supposée d'Astarté pleurant la mort du bel adolescent. De même en Laconie, durant les fêtes appelées *Hyacinthia*. Dans les mystères d'Eleusis (ayant pour objet Démètèr) on *imitait* aussi la légende; on représentait le rapt de Coré, la douleur de sa mère et ses courses errantes. Il en a été de même pour Dionysos. Là est l'embryon du drame lyrique. L'évolution qui a pu aboutir au théâtre d'un Eschyle et d'un Sophocle est facile à ressaisir.

Lorsque l'imagination du peuple et des poètes a doté le dieu d'une légende très riche, la partie mimée, l'*action*, prend, dans le culte, une importance et un développement plus grands. Lorsque le dieu est rattaché aux autres divinités, les cérémonies d'invocation n'ont plus un objet unique, étroitement limité. Le point de vue se déplace; l'horizon s'élargit. L'idée purement liturgique s'enrichit peu à peu de tout ce que la philosophie et le génie peuvent ajouter à la religion. Un dernier progrès, tardif mais décisif, qui marquera le commencement de la période moderne dans l'histoire du théâtre lyrique, consistera à remplacer l'imitation de légendes divines par l'imitation de légendes humaines, et enfin par l'imitation de la vie réelle.

A cette extension des idées correspondent, parallèlement, une extension des moyens à l'aide desquels on « imite » et une organisation nouvelle : d'abord un chœur avec un officiant; ensuite un second acteur, puis un troisième, et la subordination du chœur qui, primitivement incorporé à l'action, s'en détache, occupe une place bientôt secondaire, enfin à peu près nulle. Comment un culte sensuel comme celui de Dionysos a-t-il pu donner naissance à une forme de drame qui avait pour devise « terreur et pitié »? C'est un problème de psychologie que nous n'avons pas à examiner ici.

Le drame grec est religieux et musical; il est étroitement lié à la vie collective de la cité, fondée elle-même sur d'antiques croyances. Sans doute, il répond à une pensée d'agrément; il est « une imitation en mieux », c'est-à-dire une œuvre d'art : mais sa première raison d'être est une idée religieuse; sa forme est déterminée, en grande partie, par une liturgie. Ce caractère essentiel et fondamental est attesté par une multitude de documents et de faits (entre autres par les oracles dont Démosthène cite le texte dans son discours *contre Midias* et d'après lesquels la représentation des tragédies et des comédies, les chœurs, les sacrifices à l'autel, tout est subordonné au culte d'un dieu).

Les représentations avaient lieu une fois l'an et s'encadraient dans une fête célèbre, les *Grandes Dionysies*, qui duraient depuis le 5 jusqu'au 14 du mois appelé *élaphébolion* (neuvième mois de l'année attique, comprenant la deuxième moitié de notre mois de mars et la première moitié de notre mois d'avril). A l'éclat de cette fête, au v[e] siècle avant l'ère chrétienne, correspond l'éclat de la puissance politique d'Athènes, le plus magnifique développement des lettres et des arts. On s'y rendait de tous les points de l'Attique, des colonies, des pays alliés. Là, Dionysos n'était plus célébré simplement comme dieu de la vigne, mais comme libérateur (ἐλευθέριος), comme le dieu qui délivre la terre de l'hiver, et, par extension de la même idée, comme celui qui délivre les âmes des étreintes et des soucis de la vie. Il y avait, durant cette fête, des causes d'allégresse d'un caractère plus positif. A ce moment, les alliés du peuple Athénien se rendaient à Athènes, officiellement. La ville s'efforçait de les recevoir avec honneur,

pour confirmer dans leur esprit l'idée de sa supériorité ; de leur côté, par leurs costumes et leur manière d'être, ils excitaient la curiosité de tous (provoquant un intérêt analogue à celui qui s'attache en Angleterre, aux « premiers », aux chefs des gouvernements étrangers placés sous la « protection » des Anglais, lorsqu'ils se rendent à Londres). Enfin, c'est pendant ces grandes Dionysies que les alliés apportaient à la république l'argent qu'ils devaient lui payer comme tribut.

La fête comprenait deux parties, où la musique jouait un rôle considérable : l'une remplie par des exécutions chorales, l'autre par des drames lyriques. La première durait trois jours. Le premier jour, il y avait une pompe, une sorte de procession carnavalesque et triomphale à la fois, où l'image de Dionysos était promenée à travers le plus beau quartier de la ville; le cortège excitait une vive curiosité par l'éclat varié des costumes, par les attitudes comiques et les poses grotesques des personnages masqués représentant la suite du dieu, les silènes et les satyres, par les libres évolutions des danseurs, enfin par les chants exécutés. Les deux jours suivants, il y avait encore de la musique, sous forme de chœurs d'enfants et de chœurs d'hommes.

Cette première partie terminée, avait lieu, le 8, un sacrifice traditionnel. Le lendemain commençait la seconde partie de la fête. Le 9, il y avait une action liturgique préliminaire, réservée au service du dieu (προάγων ἐν τῷ ἱερῷ), puis un cortège (κῶμος) auquel prenaient part les artistes qui allaient être employés dans les jeux scéniques. Le soir, à la lueur des flambeaux, des éphèbes transportaient dans le théâtre la statue du dieu; puis on annonçait les pièces qui devaient être jouées. Le 10, avec les étrangers de marque, prêtres et magistrats en tête, le peuple athénien venait prendre place dans l'immense théâtre adossé au flanc de l'Acropole, pour entendre, durant quatre jours, des pièces lyriques après lesquelles un jury spécial décernait les récompenses.

De telles fêtes donnaient aux poètes-musiciens de la Grèce ce qui manque trop souvent à nos opéras modernes : un public admirablement entraîné par la puissance des

sentiments collectifs et populaires. Pour avoir l'équivalent des grandes Dionysies, il faudrait imaginer en France une réunion de la fête de Pâques, du carnaval et du 14 juillet.

Les ruines des théâtres antiques contribuent à préciser l'importance sociale d'un tel art. Athènes eut d'abord de simples tréteaux, des installations fragiles et provisoires. C'est probablement après l'an 500 et avant l'an 472 qu'on bâtit un édifice permanent. Les écroulements de gradins furent d'abord assez nombreux. Pour les éviter, on adossa le théâtre aux rochers d'une colline, au pied du mur sud-est de l'Acropole. Il fut achevé en 340, sous l'archontat de l'orateur Lycurgue. En 1862, il était encore enseveli sous la terre. A cette date, un riche archéologue, Stark, fit des fouilles à vingt pieds de profondeur et mit à découvert quelques parties admirables du monument : entre autres chefs-d'œuvre, le fauteuil célèbre qui porte en beaux caractères le nom du prêtre de Dionysos, d'autres sièges désignant aussi leurs titulaires : le prêtre d'Apollon pythien, l'hiérophante d'Eleusis, les archontes, le stratège, le héraut. La scène, mur bas dont il ne reste que la moitié, reparut, formée de blocs rapportés dont plusieurs sont artistement sculptés. Un Atlas colossal, le genou en terre et la main sous l'entablement, supportait la plate-forme. Des statues en demi-relief, décapitées et amputées, mais d'attitudes très vivantes, reproduisent quelques traits de la légende de Dionysos. Entre elles glissent des panthères. Sous une vigne est l'autel du dieu : la *thymélé*.

Malheureusement, ce théâtre d'Athènes a été remanié, refait plusieurs fois. Déjà sous Néron et sous Hadrien, on l'avait restauré. La nature des matériaux, les procédés de construction et surtout les renseignements épigraphiques ont permis de dire que les ruines actuelles sont du IIIe siècle après l'ère chrétienne, époque où la démocratie athénienne avait perdu sa gloire en devenant vassale de Rome.

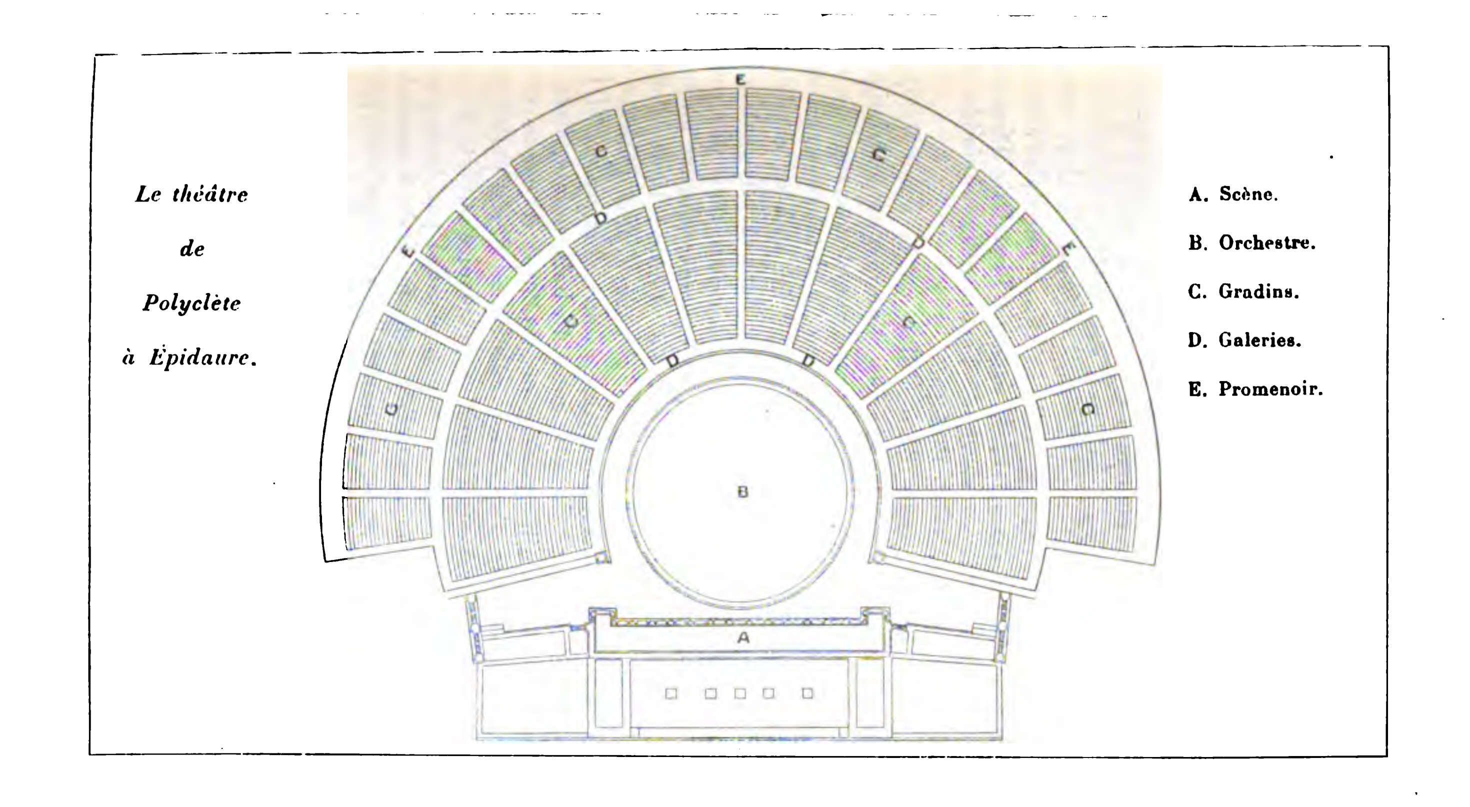
Le théâtre le plus intéressant est celui d'Epidaure, parce que ses parties essentielles ont été conservées.

Ce théâtre se compose de trois parties : les gradins en arcs de cercle dont les extrémités, suivant un calcul très artistique et du meilleur effet, sont légèrement écartées; l'orchestre (circonférence); et la scène. Ce document n'a

pas seulement un intérêt architectural; il aide à mieux comprendre les principaux caractères du drame lyrique. Il est grandiose et simple comme lui. L'absence de places privilégiées caractérise bien une œuvre conçue pour une société démocratique. Enfin, tout est disposé de façon à faire converger l'attention sur le point B, centre de l'orchestre et certainement le plus important : c'est là qu'était placé l'autel de Dionysos, la *thymélé*, autour de laquelle le drame évoluait.

Sur le théâtre d'Epidaure, l'ouvrage capital est le livre de Defrasse et Lechat : *Épidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asklépios*. Œuvre de Polyclète (l'ancien), il passait déjà dans l'antiquité pour être le plus beau du monde. D'autres théâtres, tous à l'état de ruines, sont intéressants tantôt par la partie qui n'a pas été détruite (mur de fond, scène), tantôt par la date et par les inscriptions. Les théâtres récemment exhumés (ceux de Thorikos, Assos, Sicyone, Ségeste...), ne peuvent rien nous apprendre car ils n'ont pas de scène; seul le théâtre d'Oropos ferait exception : il a une scène avec une inscription sur le mur intérieur; mais il a beaucoup moins d'importance que celui d'Épidaure.

Ce théâtre est adossé à une montagne (le Kynortion) présentant un enfoncement naturel que Polyclète n'eut qu'à compléter en le creusant davantage au milieu, et en prolongeant le rocher avec quelques assises de pierre sur les deux ailes. La plus grande partie des sièges repose donc directement sur le roc, ce qui explique qu'aucun d'eux n'ait bougé. L'ensemble des gradins, dépassant un peu le demi-cercle, forme ce qu'on appelait le *Koïlon*. Il y a cinquante-cinq rangs de sièges. Au-dessus du trente-quatrième (soit aux trois cinquièmes environ de la hauteur) règne un passage circulaire (D) appelé *diazôma* ou *diodos*, de près de deux mètres de large. A l'étage inférieur, les Grecs semblent avoir réservé plus spécialement le nom de « théâtre » : l'étage supérieur s'appelait ἐπιθέατρον. D'en bas, la pente des deux étages paraît être en ligne droite; mais leur inclinaison légèrement différente constitue une des commodités et une des élégances de l'ensemble. Au-dessus du cinquante-cinquième et dernier rang, une sorte de promenoir (E) suit tout le pourtour du Koïlon. La plupart des sièges sont d'une grande simplicité. Sur les cinquante-cinq rangs, il n'y a en que trois dont les sièges sont munis de dossiers. Le rang inférieur le plus rapproché de l'orchestre se compose de douze bancs cintrés, à dossiers continus, avec un accoudoir à chaque bout supporté par une console. De l'orchestre au diazôma, pour rendre les places accessibles aux spectateurs, partent treize escaliers étroits divisant l'étage inférieur en douze secteurs (κερκίδες) rigoureusement égaux; dans la partie supérieure, chacun d'eux est recoupé par un escalier supplémentaire. Le rang de sièges le plus bas a près de cinquante mètres de développement, et le plus élevé près de deux cent mètres.



Le théâtre de Polyclète à Épidaure.

A. Scène.
B. Orchestre.
C. Gradins.
D. Galeries.
E. Promenoir.

Sur le total pouvaient trouver place (si l'on compte cinq personnes par deux mètres) plus de quatorze mille spectateurs. (Pour les autres parties du théâtre, voir plus loin.)

La deuxième partie du théâtre est l'*orchestre*; c'est un cercle parfait de 10 m. 15 de rayon, entouré d'une bordure de pierre large de 0 m. 40. Cette forme circulaire est la forme primitive, comme l'attestent les fouilles faites au théâtre de Dionysos à Athènes, aux théâtres d'Oropos, de Mégalopolis, etc. L'intérieur du cercle est en terre battue, et n'a jamais été pavé. Au milieu (B), sur une dalle arrondie de 0 m. 70 de diamètre, se dressait l'autel de Dionysos, centre immuable et sacré de l'action, signe visible des origines religieuses du théâtre.

La troisième partie de l'édifice est la scène (σκηνή), désignée encore, par les anciens, d'un mot caractéristique : le *parloir* (λογεῖον). Elle offrait d'abord aux regards des spectateurs, à 0 m. 60 de distance de l'orchestre, un mur (*proskénion*) d'une longueur de 20 m. qui se coudait à chaque extrémité, de façon à former deux étroits rectangles en niche saillante (*paraskénia*). Au centre était une porte d'entrée, et, de chaque côté, six colonnes d'ordre ionique. Les *paraskénia* étaient ornés de statues; l'une d'elles, placée à l'est, porte aujourd'hui encore une dédicace de *la Villa d'Epidaure à Livie, femme d'Auguste*. Si l'on admet l'existence de panneaux de bois peints, fixés au plein de la muraille comme aux théâtres d'Oropos et de Délos, une telle disposition formait un décor permanent. Le logéion ressemblait à une vaste armoire ouverte du côté du public, très longue et peu profonde; par trois portes percées dans le mur qui faisait le fond de l'armoire, il communiquait avec la grande salle rectangulaire postérieure; c'est dans cette salle que les acteurs changeaient de costume et de masque selon les rôles divers qu'ils avaient à jouer dans la même pièce; c'est là qu'on disposait les tableaux vivants sur un plateau (*enkyklèma*) qu'on roulait ensuite face au public, et qu'on manœuvrait la machine destinée à faire apparaître les personnages suspendus en l'air.

Habituellement, et en règle générale, tous les personnages du drame lyrique, choreutes et acteurs, évoluaient et

jouaient dans l'orchestre. Le chœur était au milieu, autour de la thymêlê; les acteurs avaient à dos le proskénion. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'un ou plusieurs acteurs apparaissaient sur le logéion (élevé de 3 m. 50), lequel était « l'endroit où l'on parle, *en certains cas* », c'est-à-dire « où on ne fait que parler », par opposition à l'orchestre où la parole s'enrichit de chant et de danse. Cette façon de comprendre le théâtre antique a paru inadmissible à plusieurs savants modernes; mais il semble bien que ce soit la seule exacte.

C'est Dörpfeld (*Berliner philologische Wochenschrift*, 1890, p. 470) qui a restitué à l'orchestre son véritable rôle. La scène est trop haute, pour avoir servi au drame. Pour voir les personnages, les auditeurs auraient dû constamment lever la tête. La scène est trop longue (vingt-deux mètres) et trop peu profonde (trois mètres): deux ou trois acteurs placés à la hauteur d'un premier étage, auraient fait un spectacle assez choquant. Dans l'orchestre au contraire, les acteurs formaient un groupe bien encadré, plein et varié. Dans son livre sur la *Composition des Comédies d'Aristophane* (1904), M. Paul Mazon dit qu'il a essayé d'analyser toutes les comédies d'A. en admettant l'hypothèse d'un λογεῖον réservé à l'action, et qu'il n'est arrivé par là qu'à poser des problèmes insolubles. — Une objection sérieuse à la thèse de Dörpfeld (rejetée par Homolle, Defrasse, Lechat...), c'est qu'on chantait parfois sur la scène. Aristote dit en effet : *les chants du chœur sont antistrophiques, ceux de la scène ne le sont jamais...*

Tout ce qui précède concerne les parties fixes et permanentes du théâtre. Parmi les parties mobiles et changeantes qui complétaient l'aspect de l'ensemble, on peut mentionner : les *étoffes* (ὑφάσματα, tissus, toiles, tapis, nommés par Pollux) qui furent sans doute la première décoration; les *tableaux peints* sur toile (πίνακες), dont Vitruve (*Præf.* VII) attribue l'introduction à Sophocle; l'*ekkyklème*, (scol. Aristoph., *Ach.*, v. 408) pièce en bois, montée sur roue, qu'on poussait sur la scène pour montrer aux spectateurs certaines choses qui s'étaient passées à l'intérieur; les *périaktes*, placés de chaque côté de la scène, pièces à trois côtés et trois surfaces peintes, montées sur pivot, qu'on faisait tourner, quand le lieu de la scène changeait, de façon à présenter au spectateur le côté qui convenait. C'est une forme perfectionnée de l'écriteau primitif. Il faut mentionner aussi ce qu'un commentateur de Virgile appelle *scæna versilis* et *scæna ductilis*. La *scæna versilis* paraît avoir été un tableau peint des deux côtés et qu'on retournait selon les cas; la *scæna ductilis* (= qu'on peut *prolonger*) était un ensemble de tableaux superposés, si bien qu'en poussant le premier à droite ou à gauche on laissait voir le second, et ainsi de suite.

Le théâtre grec n'avait pas de rideau, la scène restant ouverte de trois côtés à la fois. Le théâtre romain au contraire posséda un

rideau (*aulæa*), qui, au début de la pièce, au lieu de s'enrouler dans le haut comme aujourd'hui, était refoulé dans les dessous; à la fin de la pièce, on le relevait.

Dans l'immense théâtre de Dionysos, à Athènes, avaient seuls droit d'entrée les citoyens et les métèques (étrangers domiciliés). Au rang le plus bas des gradins (*proédria*) étaient les places d'honneur, brillamment ornées, réservées aux prêtres, aux magistrats de la cité, à des bienfaiteurs de l'État, à des ambassadeurs étrangers. La représentation ayant un caractère religieux, le public était en habits de fête. (La couronne sur la tête, signe principal de la réjouissance, est mentionnée par Athénée.) Les spectateurs, devant passer au théâtre la journée entière, — ce qui suppose un goût pour le drame lyrique sans équivalent chez les modernes — emportaient avec eux des aliments, du vin, des friandises. Ils en recevaient d'ailleurs du poète lui-même qui parfois leur faisait distribuer des noix et des noisettes. Comme tous les méridionaux dans les théâtres d'aujourd'hui, ils étaient très démonstratifs, difficiles, exigeant parfois un châtiment matériel des artistes insuffisants. Il y avait cinq juges officiels chargés d'apprécier les pièces et de les classer; mais tout semble prouver qu'en réalité le public exerçait sur les juges l'influence décisive. Un jour tout le théâtre se leva (*uno impetu*, dit Sénèque), interrompant le poète et le poème, jusqu'à ce qu'Euripide vînt en personne pour apaiser l'orage.

Le fait le plus contraire à nos usages modernes, c'est que chaque spectateur recevait de l'État une petite somme pour payer son entrée au théâtre : deux oboles (0,30 centimes environ), qui s'appelaient le *théoricon*, l'argent « pour voir, pour aller au théâtre ». Au temps de Démosthène, la somme affectée par l'Etat à ce service et à partager dans les dêmes n'était touchée que par les citoyens régulièrement inscrits sur ce que nous appellerions aujourd'hui les « listes électorales », et s'ils paraissaient en personne. D'après Plutarque, c'est Périclès qui introduisit cet usage de donner aux citoyens de l'argent pour payer leurs places; mesure singulière et inutile, dont bénéficiaient ceux-là mêmes qui ne pouvaient pas ou ne voulaient pas assister aux représentations! Il eût été beaucoup

plus simple de déclarer gratuite l'entrée de la fête. Peut-être cet usage se justifie-t-il par la préoccupation de n'admettre dans une solennité nationale que des citoyens régulièrement inscrits sur les registres officiels. En tout cas, cette libéralité fut bientôt une des causes du mauvais état des finances athéniennes.

En ce qui concerne les acteurs, il faut distinguer plusieurs périodes. Dans la première, c'est le poète lui-même qui joue *tous* les rôles, comme un « pantomime » ; dans une autre période, il a des acteurs pour les rôles accessoires; enfin, les acteurs acquièrent peu à peu une grande importance et deviennent indépendants du poète; ils vont enfin jusqu'à se syndiquer, ou à peu près. Leur costume varie selon les genres de pièces jouées, beaucoup plus que selon les rôles. Il s'explique par les origines religieuses du drame lyrique, par le fait que le théâtre est à ciel découvert avec un public énorme, enfin par les mœurs locales.

Dans les rites primitifs, on cherche à représenter la figure du dieu sur lequel on veut agir; de là l'usage du masque, maintenu par voie de tradition dans la période artistique et littéraire de l'histoire du théâtre. Le masque grec avait la forme d'une cloche en toile-plâtre ou en bois, très lourde, surmontée d'une perruque, avec une doublure en feutre pour ménager la tête, une grande ouverture pour la bouche, deux pour les yeux. Les masques n'étaient pas portés seulement par les acteurs proprement dits, mais par les choreutes et les figurants, exceptionnellement par les musiciens. Il y eut des masques de caractère, ayant une signification générale, à côté de masques non typiques, servant toujours pour le même rôle. Pollux énumère, pour la tragédie lyrique, vingt-huit masques différents : six vieillards, huit jeunes gens, trois serviteurs, onze femmes; trois pour le drame satirique. Plus nombreux sont les masques énumérés pour la comédie nouvelle. La couleur des cheveux indiquait l'âge; la Beauté avait des cheveux blonds, la Ruse des cheveux rouge-clair. Pour la longueur, la chevelure des hommes se distinguait à peine de celle des femmes. Certains masques avaient un attribut distinctif : celui d'Actéon, une ramure de cerf; ceux des Euménides, des serpents, etc. L'acteur avait une robe à longs

plis, maintenue par une ceinture très haute, ce qui lui donnait un aspect féminin. Le personnage paraissait plus grand que nature; il était chaussé, dans la tragédie lyrique, d'un cothurne très haut ayant deux semelles séparées par des montants.

Sur les acteurs de l'antiquité (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, formule qui est employée pour la première fois par Aristote dans un de ses problèmes), sur leurs associations, leurs rapports avec le culte religieux et les grands concours, leurs privilèges, etc... v. la thèse de P. Foucart, *De Collegiis scenicorum artificum apud Græcos*. Paris, Klincksieck, 1873.

L'auteur, ou le procurateur du drame, s'appelait d'abord « maître » (διδάσκαλος), mais au sens tout pratique du mot : « celui qui enseigne »; plus tard, il fut appelé *poète*, créateur. Une anecdote de Plutarque (*De recta aud. rat.*, § 15) nous montre Euripide instruisant lui-même ses choreutes. Ayant vu rire quelqu'un, il lui dit : « Si tu n'étais pas dénué de tout sentiment esthétique et de toute instruction tu ne rirais pas quand on chante en mode mixolydien » (mode spécial à l'expression de la plainte). Il ne faut pas se représenter l'auteur comme entouré, dès le début, d'une brillante auréole de considération. C'était, d'une façon générale, un entrepreneur qui faisait une convention avec l'administration publique : moyennant une rétribution accompagnée du soutien moral de l'État, il s'engageait à faire représenter un nombre déterminé de drames lyriques. A l'origine, son rôle était multiple : 1° il écrivait le texte du drame, il en composait la musique, chant et danse; 2° il était régisseur, veillant aux répétitions et, comme nous dirions, metteur en scène; 3° il était acteur. Il jouait les rôles principaux; il était protagoniste. Peu à peu, cette activité complexe se différencia en spécialités distinctes; le poète usa de collaborations, comme régisseur et comme compositeur : il cessa d'être acteur. A côté du poète-maître, il y eut un entrepreneur qui lui était subordonné : le protagoniste. Ce changement ne s'est fait qu'avec lenteur, car Eschyle jouait encore ses pièces. Sophocle n'était pas acteur; d'ailleurs, la faiblesse de sa voix l'en eût empêché comme nous l'apprend son bio-

graphe. Après Sophocle, le poète plus d'une fois prit part à l'exécution de ses propres ouvrages, mais ce n'était plus la règle.

A l'origine, le poète paraît avoir touché des honoraires comme acteur et non comme poète. Les anciens poètes THESPIS, PRATINAS, sont appelés « danseurs » (ὀρχησταί), parce qu'ils enseignaient à danser. On ne couronnait (d'une couronne de lierre) et on ne nommait sur les listes officielles que celui qui avait organisé un chœur et conduit la « didascalie ». Il pouvait prendre un collaborateur, comme Sophocle paraît l'avoir fait, mais cela ne changeait nullement sa situation officielle.

Comme entrepreneur des jeux, le poète avait à livrer un ou plusieurs drames; l'État voulait des pièces nouvelles, mais n'attachait pas d'importance au nom de l'auteur. L'entrepreneur pouvait donner des pièces de lui ou d'un autre, pourvu qu'il se conformât aux lois. Comment se procurait-il une pièce d'autrui? l'avait-il par héritage? l'achetait-il? faisait-il un contrat spécial? C'était son affaire; l'Etat ne s'en occupa point, tant qu'il y n'eut aucune loi sur le théâtre. D'abord, les drames étaient considérés comme nouveaux, même si c'étaient des arrangements d'anciennes pièces. Les exceptions à cette règle sont très rares. Les drames d'Eschyle furent souvent admis au concours, après la mort de l'auteur. — Sauf pour Eschyle, l'admission de la pièce dépendait d'un examen préalable qu'en faisait l'archonte. Le but de cette épreuve était de choisir, parmi les entrepreneurs qui se proposaient, ceux qui convenaient le mieux, et d'arrêter leur nombre : elle avait aussi pour objet l'honorabilité personnelle et la compétence de l'entrepreneur; on tenait compte de ses admissions antérieures; on ne voulait pas que les jeunes fussent empêchés de se produire. Ainsi, c'est pour ce dernier motif que Sophocle se vit une fois préférer un GNESIPPOS, de moindre renommée. Après l'admission, l'archonte déterminait, probablement en tirant au sort, l'ordre dans lequel les pièces du concours seraient jouées. Après cela, l'archonte donnait un chœur au poète, — ou plus exactement lui indiquait le chorège qui organiserait le chœur nécessaire.

Jusqu'à la fin du IVe siècle environ, la conduite de la fête des grandes Dionysies et la présidence des représentations lyriques appartenaient au plus haut magistrat annuel de la cité, le premier archonte. L'archonte avait à surveiller la nomination des chorèges, à garantir protection aux poètes dans le cas où les chorèges ne s'acquitteraient pas bien de leurs fonctions, à assurer l'ordre et la paix des concours, à tirer au sort les juges, à faire la police générale. Pour cette dernière partie de sa charge, il avait à sa disposition une police spéciale, celle des « porte-bâton » (ῥαβδοῦχοι) qui, pour rappeler à l'ordre les tapageurs, avaient le droit d'user de leurs armes contre les spectateurs, les artistes, et les poètes eux-mêmes (Aristoph., *Paix*, 734, schol.).

Le chorège était chargé d'organiser et d'équiper la petite troupe de chanteurs-danseurs nécessaire au poète pour l'exécution de son œuvre. Cette fonction, très différente de celle de « chef du chant » dans nos théâtres d'opéra modernes, avait une grande importance sociale et religieuse. Pour l'exercer, il n'était pas indispensable d'être musicien, (car le chorège pouvait déléguer à un sous-ordre la partie technique de sa tâche), mais il fallait posséder d'abord la qualité de citoyen : il fallait surtout être citoyen riche. L'organisation du chœur tragique, bien qu'elle coûtât moins cher que celle d'un chœur lyrique (3000 fr. environ) était une charge assez lourde imposée par l'État aux citoyens qui, en raison du chiffre connu de leur fortune, étaient considérés comme capables de la supporter. C'est ce que nous appellerions des *prestations*, et ce que les Grecs appelaient des *liturgies*, sortes d'impôts sur le revenu. Malgré les sacrifices infligés à sa bourse, le chorège s'enorgueillissait habituellement de son emploi. Il était, dans sa tribu, une manière de « premier », un homme puissant et magnifique, quelque chose comme un seigneur de village régalant les pauvres, payant les frais de la fête, et par suite très populaire. Il avait à trouver, outre le flûtiste, vingt-quatre chanteurs pour la comédie, douze (plus tard quinze) pour la tragédie; il devait choisir ces sujets exclusivement parmi les citoyens libres. S'il se permettait d'introduire dans le chœur un étranger à la cité, il était passible d'une forte amende; et nous savons qu'un

chorège ayant pris cette licence dut payer jusqu'à cent mille drachmes : loi significative, qui nous avertit de la connexité de la musique avec la religion et la politique! Les étrangers sont considérés comme attachés à un autre culte que celui de la cité; ce sont des non-initiés, des profanes : ils sont donc exclus du chœur, centre d'une cérémonie religieuse. Après avoir recruté ses artistes, le chorège avait à trouver un local: il laissait au poète l'instruction technique des choreutes; mais il y était intéressé comme collaborateur.

Comme récompense, le chorège pouvait recevoir un trépied d'honneur, qu'il consacrait dans une des petites chapelles alignées dans la « rue des trépieds »; il y avait aussi les inscriptions sur marbre perpétuant le souvenir du service rendu ou de la victoire remportée : inscriptions qui auraient aujourd'hui pour équivalent une insertion au *Journal officiel*, et dont la concision avait quelque chose de rituel.

L'institution de la chorégie, précise depuis l'an 500 avant l'ère chrétienne, fut dédoublée en 412, sous l'archontat de Kallias; à partir de ce moment il y eut deux chorèges (Aristophane, *Grenouilles*. v. 404, schol.; cf. CIA., t. II, nº 1280). Nous sommes particulièrement bien renseignés sur ce sujet par les documents littéraires et par les inscriptions. (On peut voir dans le *Corpus des Inscriptions attiques*, t. II, deuxième section, les catalogues se rapportant aux concours des Dionysies et Lénéennes, nos 971 et suiv.)

Le document littéraire le plus important est le plaidoyer de Démosthène (ɪvᵉ siècle) *contre Midias*. Démosthène expose qu'il a pris spontanément la charge de chorège par dévouement au bien public; qu'il a souffert, dans l'exercice de sa charge, des intrigues et des attaques de ses ennemis politiques; que l'un d'eux est allé jusqu'à le frapper, mais que, par là, il s'est rendu coupable *d'impiété* (puisqu'il a outragé un magistrat investi d'une fonction religieuse), et qu'il mérite, comme châtiment... la peine de mort! Tout en faisant la part de la passion politique et de l'exagération méridionale en un pareil discours, il est curieux qu'une pareille demande ait pu être sérieusement soutenue devant un tribunal athénien. Il y avait, paraît-il, des précédents.

Le chœur s'insérait dans un drame construit d'après le plan suivant : d'abord un *Prologue* (équivalent du « parlé » de nos opéras comiques); ensuite la *Parodos*, ou entrée des choreutes, et premier chœur; puis une série d'*épisodes*,

séparés par des *stasima*, ou chants du chœur. Jusqu'à la fin, ni rideau ni entr'actes. Contrairement à nos livrets d'opéras où le rythme est tout arbitraire et *ad libitum*, ces diverses parties de la tragédie antique avaient chacune un rythme spécial. Le chœur, personnage collectif et représentatif, avait l'importance principale. La *parodos*, dont l'entrée suivait le prologue, avait ordinairement le caractère d'une procession religieuse précédée du coryphée et accompagnée par le joueur de flûte; deux à deux, les choreutes défilaient devant les gradins du théâtre, dans l'orchestre (sauf dans des cas exceptionnels comme l'entrée des Océanides dans le *Prométhée* d'Eschyle) et venaient prendre place près de la *thymélé*. Dans l'ancien drame, ce défilé avait une majesté tranquille. Fiers de représenter la Cité, les choreutes, avec leurs robes flottantes, formaient une sorte de bas-relief vivant dont l'effet visuel devait être analogue à celui des pèlerins au Ier acte de *Tannhäuser*. Ce défilé se faisait sur les paroles du coryphée ayant un rythme de marche : l'*anapeste*, à quatre temps. Une fois arrivé à sa place, qu'il gardait jusqu'à la fin comme témoin et juge de l'action, le chœur chantait des strophes sur un nouveau rythme. *Anapestes* et *strophes*, tels sont les deux mots et les deux faits caractéristiques de son entrée dans le drame. Sur trente-deux tragédies connues, il y en a treize où le chœur entre avec la flûte, sur des anapestes. Dans les *Euménides* d'Eschyle, il y a une seconde entrée ou *épiparodos*.

Il faut noter quelques autres variétés : 1° au lieu de faire entendre d'abord les anapestes du coryphée, puis les strophes du chœur, le poète place les strophes *entre* les anapestes, ce qui fait supposer qu'il y avait alors des défilés partiels et successifs, coupés par des arrêts (ex. : l'*Antigone* de Sophocle); 2° les strophes sont supprimées; seuls les anapestes subsistent (ex. : l'*Hécube* d'Euripide, v. 98-153). Les choreutes marchent silencieux derrière leur chef, et, dès qu'ils ont gagné l'endroit qui leur est réservé, au lieu de chanter tout de suite, comme à l'ordinaire, c'est le protagoniste qui les remplace (*ibid.*, v. 154 et suiv.); 3° d'autres fois l'introduction anapestique est attribuée non au coryphée, mais au protagoniste (ex. : *Prométhée*, v. 120-127; la *Médée* d'Euripide, v. 96-213. Cf. les *Troyennes* et le *Rhésus*); 4° un autre cas, est la suppression pure et simple des anapestes, analogue à la suppression de l'adagio initial dans certaines symphonies, ou à celle de l'ouverture dans certains opéras; 5° enfin,

au lieu d'apparaître en troupe bien ordonnée, les choreutes font une entrée pathétique et violente, en un désordre tragique plein d'effroi (ex. : *Les Sept contre Thèbes*).

Une fois installé dans l'orchestre, à la fin de chaque épisode du drame, le chœur exécutait un chant formé d'unités binaires, terminé quelquefois par une strophe finale appelée *épode*. L'unité binaire, c'est la *strophe* immédiatement suivie de sa reprise ou *antistrophe*. Les poètes grecs ne se contentaient pas de donner aux strophes jumelles les mêmes coupes et la même organisation métrique; ils prenaient encore soin d'en marquer le parallélisme et l'exacte symétrie par des artifices tels que la répétition de certains mots, des retours de consonances, et ce qu'on a appelé les « rimes lyriques ». Ce type de composition antistrophique, si important dans tout l'art ultérieur, a son équivalent exact dans notre musique de danse, par exemple dans les suites de Bach et de Hændel, composées de périodes dont chacune a sa reprise.

De la musique qui accompagnait les paroles du chœur dans le drame lyrique des Grecs, musique sans doute très simple et d'une grande sérénité, probablement analogue à notre plain-chant, nous ne pouvons étudier et connaître, à l'inverse des mélodies grégoriennes, que le rythme ; il nous en reste en tout 30 notes : c'est le fragment d'un stasimon d'Euripide (*Oreste*, v. 330 et suiv.) que C. Wessely a trouvé en 1892 dans les anciens manuscrits possédés par l'archiduc Reinier : débris pleins de lacunes, dont on essaierait vainement de déterminer le sens musical, comme aussi le genre (enharmonique?) auquel il convient de le rattacher.

Les choreutes n'étaient pas seulement des chanteurs; ils avaient à danser, fonction religieuse comme toutes les autres.

Le rôle de danseurs-chanteurs dévolu aux choreutes est attesté par des faits nombreux. Les mots *strophe* et *antistrophe* sont empruntés au langage de la danse et indiquent, comme pour la mélodie, une « figure » suivie de sa reprise. La terminologie employée dans la versification suggère la même origine; tels sont les mots *pied* (mesure), *arsis* (levé, ou temps faible), *thesis* (frappé, ou temps fort). En grec, χορεύειν signifie à la fois *chanter* et *danser*. Le mot *orchestre*, désignant le lieu où sont placés les chanteurs, a la même

racine que le mot *orchésis*, qui signifie *danse*. La danse tragique s'appelle ἐμ-μελεῖα, *ce qui est dans le chant*, ou bien *ce qui est dans la mélodie, ce qui fait corps avec elle*. Des faits d'ordre plus général s'accordent avec ceux-là et nous imposent la même conception du drame lyrique chez les Grecs. La tragédie a eu pour point de départ un rituel, issu lui-même des pratiques traditionnelles de la magie : or la danse antique, — si différente en cela de ce qu'elle est chez les modernes depuis la Renaissance — a un caractère nettement religieux. Platon (*Lois*, VII, p. 798-9) ne connaît que des danses sacrées ; il dit même que pour éviter la corruption des mœurs et la ruine de l'Etat, le législateur doit maintenir un caractère liturgique à toutes les danses et à tous les chants de la cité (καθιερῶσαι πᾶσαν μὲν ὄρχησιν, πάντα δὲ μέλη). Lucien qui, dans un plaidoyer célèbre, défend la danse en la rattachant à la religion, nous dit qu'à Délos tous les sacrifices étaient accompagnés de musique et de danse. C'est l'usage oriental ; et la Grèce n'est qu'une partie européenne de l'Orient.

En quoi consistait cette danse ? Les choreutes n'étaient nullement des professionnels de la danse, mais des citoyens pris dans ce que nous appellerions aujourd'hui la « bonne société », et qui, sous l'ancien régime, auraient représenté un degré déjà élevé de la « noblesse ». A l'école, ils avaient appris le solfège, le chant, la pyrrhique ; mais, en somme, ils ne savaient pas « danser ». La danse de théâtre, telle que nous la concevons, exige un entraînement spécial, commencé de très bonne heure. C'est dès l'âge de neuf ans que les enfants entrent dans les classes de l'Opéra, pour se livrer à un travail quotidien, assidu, qui leur permettra peut-être, après avoir franchi tous les degrés d'une certaine hiérarchie, d'arriver au titre de « premier sujet ». Rien d'analogue, en dehors des bateleurs, dans l'éducation antique. Dans ses *Lettres sur les arts imitateurs* (Paris, 1783), Noverre distingue avec le plus grand soin la *danse* et la *mimique* ; c'est le second mot, bien plus que le premier, qu'il conviendrait d'employer — malgré l'usage — quand on parle du chœur grec. Ces réserves faites, voici les renseignements très généraux qu'on peut donner.

Le culte de Dionysos avait été le point de départ de deux évolutions : d'un côté, la tragédie s'était attachée à la pensée religieuse et s'était développée dans le sens des idées nobles et graves ; la comédie s'était attachée au côté licencieux et politique du culte et s'était développée dans le sens d'un art qui fait songer à notre Rabelais. De là deux

danses différentes : l'*emmélie* pour la tragédie, et le *cordace* pour la comédie. Le drame satirique avait aussi une danse particulière, la *sikynnis*, ainsi appelée du poète Sikynnos qui, le premier, l'avait introduite au théâtre (Euripide, *Cyclope*, v. 37). Contrairement à l'emmélie, le cordace était une danse lascive et obscène (Aristoph., *Nuées*, v. 540, *Schol.*). Les peintures des vases permettent de deviner les libertés qu'on y prenait. Nos music-halls les plus menacés par la police sont des écoles de haute convenance à côté des scènes que les Grecs aimaient à organiser autour de l'image de leur Dionysos.

Dans la tragédie, les quinze choreutes étaient groupés en un parallélogramme composé de « rangs » et de « files », c'est-à-dire qu'ils se présentaient à la vue du spectateur sur trois rangs dans le sens de la largeur et cinq dans le sens de la profondeur, ou bien sur cinq rangs en largeur et trois en profondeur. Leurs « danses » — pour employer le mot usuel, mais impropre selon nos idées — avaient un caractère de gravité (σεμνόν). La tragédie, étant une « imitation idéalisée » (μίμησις εἰς βέλτιον), avait apaisé, rasséréné, en les ramenant à une tenue convenable, les ébats du culte dionysien, si tumultueux à l'origine, Platon dit aussi (*Lois*, VII, 816) que l'emmélie était pacifique (εἰρηνικόν), l'opposant ainsi à la « danse de guerre » si usitée chez les anciens, mais réduite à la science des mouvements pratiques, utiles sur le champ de bataille. (Ainsi, dans l'*Iliade*, au XVI[e] chant, v. 608 et suiv., Enée dit à Mérion qui vient d'éviter adroitement le javelot lancé contre lui : Je vois que tu es un bon *danseur*, mais tu l'as échappé belle !)

La tragédie n'était pas toujours sévère et sombre. Elle n'excluait pas le pæan, chant d'allégresse (Sophocle, *Trach.* v, 205 ; *Ajax*, v. 605, etc.). Parfois, on y exécutait des danses vives et enjouées (?) appelées *hyporchèmes*. A la fin du V[e] siècle, on y introduisit des danses de caractère varié. Eschyle reproche à Euripide (Aristoph. *Grenouilles*, v. 849), d'avoir employé les « monodies crétoises », ce qui équivaut à l'introduction de danses nouvelles. C'est donc un art qui a évolué.

La danse avait deux modes d'expression : les *mouvements*, κινήματα, et les *figures*, σχήματα (Athénée, 210). Dès l'origine, à en croire Plutarque, ces « figures » étaient très nombreuses ; dans ses *Propos de table*, il fait dire à Phrynicus : « La danse m'a fourni autant de figures qu'une tempête déchaînée soulève de vagues à la surface de la mer. » Par des attitudes variées, on exprimait un groupe de sentiments ou de faits déterminés. On peut résumer ainsi

les caractères de la danse antique : 1° Elle est étrangère à la virtuosité technique comme celle de nos ballerines modernes qui cultivent une sorte de gymnastique abstraite sans rapport — comme certaines de nos symphonies — avec un sujet servant de thème; 2° pas de pirouettes et de mouvements tournants (pas de *pointes* et de *demi-pointes*!); 3° pas de solo orchestique; tous les mouvements sont collectifs; 4° pas d'enlacements; le contact, dans presque toutes les danses modernes vient de ce que des femmes dansent avec des hommes, par couples; or il n'y a pas de femmes parmi les exécutants du théâtre grec; 5° pas de mouvements rapides. La danse est liée au chant, lié lui-même au rythme des paroles; or, dans ce rythme, les Grecs observent la règle de l'indivisibilité du « temps premier »; cela revient à dire qu'ils ignorent la double, la triple et la quadruple croche, ainsi que les notes d'agrément; 6° eurythmie, c'est-à-dire, goût des symétries et des oppositions régulières; l'eurythmie est due à la concordance des mouvements avec le rythme, à l'ordre, à la netteté des proportions, au calme et à la plasticité de l'ensemble, à la beauté qui en résulte à la fois pour les yeux et pour l'intelligence. Platon (*Lois*, II, 653-4) fait de l'eurythmie le privilège de l'homme raisonnable (par opposition aux mouvements des animaux dans leurs ébats). Pour lui, l'eurythmie est l'œuvre de la raison; et la raison est l'image de Dieu : l'eurythmie est donc divine! 7° enfin, les mains paraissent avoir joué un grand rôle dans la danse. Aujourd'hui, elles sont passives chez le danseur; autrefois elles étaient actives. Les Grecs avaient des mots curieux pour exprimer cela : *cheironomie*, *cheirosophos*. L'importance des mains, commune à toutes les danses d'Orient (où les pieds et les jambes sont parfois immobiles) est attestée par ce fait que, sous l'Empire romain, *chironomie* avait fini par indiquer la pantomime elle-même :

Cheironomon Lædam molli saltante Bathyllo,

écrit Juvénal. Le mot *dactyle*, employé dans la versification pour désigner une longue suivie de deux brèves, a une origine analogue à celle des mots *pied, arsis*, etc.

Dans ces conditions, — surtout si l'on songe aux propor-

tions grandioses du théâtre, — on s'étonnera que le nombre des choreutes, dans le drame lyrique des Grecs, ait été si peu élevé : 16 ou 24 personnes au plus! Pour comprendre cet usage, il faut oublier nos théâtres modernes, et songer à ce que pouvait être, à l'origine, une cérémonie de caractère tout religieux. Autrefois, dans les plus grandes basiliques de l'Église elle-même, la musique jouait un rôle essentiel sans doute, mais sans aucun fracas. Berlioz nous a laissé ses impressions lorsqu'il visita Saint-Pierre de Rome :

— « Immense, sublime, écrasant!... J'eus peur.... Ces tableaux, ces statues, ces colonnes, cette architecture de géants, tout cela n'est que le corps du monument; la musique en est l'âme.... *Où donc est l'orgue?...* »

Il finit par découvrir un harmonium « *sur des roulettes* », une façon d'accordéon caché derrière un pilier. Quant aux choristes, qui « n'auraient dû se compter que par milliers », ils n'étaient que *dix-huit* pour les jours ordinaires, et *trente-deux* pour les fêtes solennelles!

Ces observations s'appliquent aussi à l'instrument qui accompagnait les choreutes et qui, à lui seul, constituait ce que nous appelons « l'orchestre » : la flûte, ou, plus exactement, les *auloi*. Il est extrêmement probable que la flûte double était seule employée au théâtre. D'après Varron, une des deux flûtes (*incentiva*) faisait le chant; l'autre (*succentiva*) servait pour l'accompagnement. Nous connaissons fort mal ce système et devons nous contenter de renseignements très généraux. La flûte moderne, avec ses trois octaves (ou à peu près) est un instrument d'agilité, propre aux traits rapides, aux vocalises, aux répétitions de notes, aux trilles : mais son timbre est faible (quelque chose d'analogue au bleu pâle); d'habitude, on la fait parler avec les clarinettes et les cors. La flûte antique primitive, d'abord construite avec les roseaux du lac Kopaïs (plus tard en bois, enfin en métal), dépourvue de clés, *simplex, foramine pauco*, n'était favorable à aucune virtuosité; elle manquait surtout de puissance. Dans la comédie des *Chevaliers* (v. 10), Aristophane caractérise son timbre plaintif et pauvre lorsqu'il compare à une synaulie (duo de flûtes) les lamentations de deux généraux ridicules qu'il note ainsi :

my, *my*, *my*, *my*..... Et cependant, Aristote la considère comme moyen d' « imitation » (*Poét.* I, 6) et dit qu'elle est « orgiastique ». On l'a comparée à l'oriental *chalil*, instrument que d'ailleurs nous ne connaissons pas mieux. Le mot « flûte » dont nous nous servons n'est certainement pas le mot juste. L'aulos grec devait ressembler plutôt à notre clarinette (moins l'anche); ce qui est certain, c'est qu'il y avait comme embouchure un appendice distinct de l'instrument. Un archéologue américain (Howard, *The aulos or tibia*, Harvard Studies, IV, 1893) a émis à ce sujet des conjectures assez étranges (il admet, près de l'extrémité de l'instrument un petit trou qui servait pour les sons très aigus). Un autre fait difficile à comprendre pour nous, est l'habitude, chez les joueurs de double flûte, d'avoir un bandeau qui faisait le tour de la tête, serrait leurs joues et leurs lèvres; on l'appelait φορβεῖα (nom désignant le licou qui attache le cheval au râtelier) ou στόμις (mors d'un cheval), ou encore χειλώτηρ (de χεῖλος = lèvre). Les Latins le désignèrent par le mot *capistrum*. C'était quelque chose d'analogue au bracelet de cuir des athlètes.

Les lacunes de nos renseignements une fois indiquées, quelques notions très générales peuvent être groupées autour de quatre noms très illustres : ESCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE, ARISTOPHANE.

ESCHYLE, le premier des grands tragiques, naquit au bourg d'Eleusis en 525 avant l'ère chrétienne. Il obtint sa première victoire au concours de 484. Il prit part aux batailles de Marathon, de Salamine, de Platée. Pendant les années qui succédèrent à ces grandes victoires nationales, il fut le maître glorieux du théâtre. Sa pièce la plus ancienne, les *Perses*, est de 471. En 468, il concourut avec Sophocle, alors débutant, et eut le dessous; en 467, alors âgé de cinquante-huit ans, il eut le premier prix avec les *Sept devant Thèbes*. Volontairement exilé en Sicile à la suite d'insuccès, il reparut à Athènes en 458, pour y faire jouer son admirable *Orestie*. Il se retira ensuite à Céla, où il mourut en 456, ayant obtenu treize fois le prix et laissant, dit-on, cinq drames satiriques et soixante-dix tragédies, dont sept seulement nous sont restées : les *Suppliantes*, les *Perses*, les *Sept devant Thèbes*, *Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides* (Orestie), et *Prométhée enchaîné*.

Le chant choral tient une très grande place dans les drames d'Eschyle, qu'on pourrait comparer aux modernes oratorios.

On distingue deux manières dans leur forme musicale : la première, propre aux pièces les plus anciennes, les *Perses*, les *Suppliantes*, les *Sept devant Thèbes*, se ressent visiblement du lyrisme primitif : on y trouve une série de strophes puissantes, pleines de grandeur et de magnificence, accouplées avec plus de régularité que de mouvement dramatique. De plus, les parties chantées (μέλη) sont beaucoup plus étendues que les parties déclamées (μέτρα). La seconde manière convient mieux au théâtre : entre les strophes symétriques, se placent des anapestes qui sont l'équivalent du récitatif entre deux airs dans l'opéra moderne, et la variété des rythmes est déterminée par celle des situations. En cela surtout consiste la supériorité musicale de la tragédie grecque. Les modes principaux de la tragédie primitive étaient le dorien, octave commune des Grecs, le mixolydien et le phrygien. Les premiers étaient employés dans la plupart des chœurs orchestiques, d'une poésie grave et sereine, accompagnée de l'*emmeleia* ; le mixolydien « genre de chant propre aux plaintes » et ayant un éthos douloureux ou gémissant (γοερόν) servait aux déplorations tragiques chantées en forme de dialogue par un protagoniste et le chœur. Un témoignage d'Aristoxène cité par Plutarque (*De mus.* ch. xx) nous apprend que, comme Phrynikos, Eschyle n'usa pas du genre chromatique.

Sophocle représente l'âge d'or du drame lyrique.

Né à Colone, près d'Athènes, vers 497 av. J.-C., il fut l'élève pour la danse et la musique, de Lamprocle, compositeur de dithyrambes. C'est lui qui conduisit le chœur chantant le pæan de victoire après Salamine. En 468, il concourut contre Eschyle. Après avoir été comblé d'honneurs et de succès, il mourut en 405, laissant plus de cent pièces dont sept seulement nous ont été conservées : *Ajax*, *Electre*, *Œdipe-Roi*, *Œdipe à Colone*, *Antigone*, les *Trachiniennes* et *Philoctète*. La date de représentation de cette dernière (409) est seule connue avec certitude.

Sophocle porta de douze à quinze le nombre des choreutes ; mais l'élément musical tient moins de place dans son théâtre que dans celui d'Eschyle. Les chœurs épisodiques et les cantilènes dialoguées sont nombreux. Le lyrisme ne s'immobilise plus sur certaines situations. On voit apparaître déjà les monodies et les duos. De plus,

l'interruption du mouvement lyrique déjà observée dans la seconde manière d'Eschyle, devient très fréquente; les strophes, séparées les unes des autres par des trimètres, se fractionnent souvent en deux ou trois phrases chantées, entre lesquelles s'intercalent des morceaux déclamés. Ce mélange de parlé et de chant, de rythme semi-prosaïque et de mesure rigoureuse, produisait un grand effet, si l'on en juge par la question que pose Aristote dans un de ses problèmes : « Pourquoi, étant entremêlée aux chants, la *parakatologè* a-t-elle quelque chose de tragique? Est-ce à cause de l'anomalie? En effet, le pathétique est irrégulier de sa nature, tant dans l'excès du bonheur que dans le malheur extrême; ce qui est régulier n'exprime pas la douleur. » Une autre nouveauté qui sépare Sophocle du lyrisme primitif c'est que dans les chants scéniques de son théâtre, on voit apparaître des morceaux dépourvus de la forme antistrophique et partagés en sections, en groupes non appariés, ou *kommata*. Après avoir dit que la plupart des innovations attribuées au grand poète ne proviennent peut-être pas de lui, Gevaert ajoute que « ce qui appartient sans conteste à Sophocle, c'est la rare perfection de la structure mélodique, qualité qui brille au plus haut degré dans ses chœurs, et qu'aucun poète n'a poussé aussi loin l'art de tirer d'un thème rythmique tous les développements dont il est susceptible »; c'est une affirmation à laquelle il est agréable de souscrire, mais qu'il serait difficile de justifier par des preuves vraiment musicales.

Euripide est le représentant d'une forme nouvelle, déjà entachée de décadence aux yeux de nombreux critiques de la tragédie. Il n'est guère de poète-musicien qui ait été à la fois plus admiré et plus attaqué.

Né en 482, il débuta l'année de la mort d'Eschyle et obtint sa première victoire en 441. Il mourut à la cour du roi Archélaos en 406. Il laissa, dit-on, quatre-vingt douze pièces; les Alexandrins en connaissaient encore soixante-quinze, dont huit drames satiriques. Nous possédons de lui dix-sept tragédies authentiques (plus le drame satirique le *Cyclope*), dont les sujets ont été souvent repris par les compositeurs modernes dans leurs opéras : *Alceste*, en 438 avant J. C.; *Médée*, en 431; *Andromaque*, *Hippolyte couronné*, en 428; *Electre*, les *Héraclides*, *Hécube*, vers 427-424; *Héraclès furieux*, les *Suppliantes*, en 418; les *Troyennes*, en 415; *Ion*, *Iphigénie en Tauride*,

Hélène, en 412; les *Phéniciennes*, vers 411-408; *Oreste*, en 408: les *Bacchantes* et *Iphigénie en Aulide* (pièces posthumes).

Euripide a été considéré par les anciens comme un poète de charme singulier. Diverses anecdotes attestent la vogue attachée à ses vers et à ses mélodies. C'était un musicien compétent et un praticien. Dans sa *Vie de Lysandre* (§ 15), Plutarque raconte qu'en 404, après la prise d'Athènes, « on proposa réellement dans le conseil des alliés, de réduire en servitude tous les Athéniens. L'Assemblée fut suivie d'un festin où se trouvaient les généraux. Au cours du repas un Phocéen s'étant mis à chanter le début du premier chœur de l'*Électre* d'Euripide, « *O fille d'Agamemnon, je suis venu vers ta demeure rustique* », tous les convives furent attendris, et virent ce qu'il y aurait d'horrible à détruire une ville si célèbre, qui avait produit tant de grands hommes. » Et la ville fut épargnée. Lucien (*Comment il faut écrire l'Histoire*, § 1) raconte que vers l'an 280 (avant J. C.) les habitants d'Abdère, en Thrace, furent pris d'une monomanie épidémique consistant à chanter, dans le délire de la fièvre, des vers d'Euripide, et particulièrement le célèbre duo d'*Andromède*, qu'Aristophane a parodié dans *les Thesmophories* (v. 1015 et suiv.) Nous savons par Lucien et Denys d'Halicarnasse, qu'au second siècle de l'ère chrétienne, on jouait *Oreste* sur tous les théâtres de l'empire romain. Beaucoup d'auteurs anciens ont parlé d'Euripide à peu près comme certains modernes ont parlé de Mozart.

Le trait caractéristique le plus général de son théâtre est le développement donné sur la scène à la passion individuelle, et, comme conséquence, la diminution du rôle des chœurs, désormais détachés de l'action et assimilables à des intermèdes chantés pendant les entr'actes d'un drame. En revanche, les morceaux confiés aux personnages de la scène ont une grande importance. « On peut dire que l'introduction de l'élément féminin sur la scène ouvrit à l'imagination mélodique des domaines inexplorés. Les héroïnes d'Euripide chantent beaucoup. Partout où il y a une émotion violente à exprimer, un cri du cœur à noter, l'iambe trimètre fait place à des rythmes méliques. De là, ces monodies et ces duos, précurseurs de nos morceaux d'opéra, et l'un des éléments caractéristiques de la tragédie

nouvelle » (Gevaert). La coupe *commatique*, selon le mot de Schmidt, c'est-à-dire le lyrisme sans le parallélisme des strophes et la symétrie des phrases, devient prépondérante; cette évolution qui dégage la cantilène théâtrale des formes traditionnelles de la composition orchestique pour lui donner l'indépendance et la souplesse de l'air à forme libre est la même que celle de l'opéra moderne.

Aussi important dans l'histoire de la musique grecque, aussi brillant que ceux d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, est le nom d'ARISTOPHANE, représentant d'une forme de comédie lyrique dont on chercherait vainement l'analogue parmi les monuments de l'art moderne.

Comme la tragédie, la comédie a pris naissance dans une partie du culte rituel de Dionysos, les dionysies champêtres où on glorifiait, après vendanges faites, le dieu triomphant. Des licences carnavalesques que l'esprit populaire ajouta de bonne heure à une cérémonie religieuse, le génie grec sut tirer une forme de drame d'originalité unique, étincelante d'imagination et de variété, associant les conceptions les plus sages aux fantaisies les plus libres et au naturalisme le plus cynique. Ceux qui, en feuilletant le recueil monumental où M. Furtwängler a reproduit les peintures des vases grecs, ont vu la place qu'y occupent les satyres ityphalliques, sont bien préparés à lire les comédies d'Aristophane. Les images obscènes et les écarts de langage qui, aujourd'hui, alarment certains moralistes, sont peu de chose à côté de ce qu'osaient, devant l'assemblée des Athéniens, les artistes d'un des siècles réputés les plus beaux dans l'histoire de la civilisation...

La comédie bouffonne parut d'abord à Mégare, où ses plus célèbres représentants furent SUSARION et MESON, et en Sicile avec EPICHARME, qui vécut à Syracuse de 478 à 467 et y mourut vers 450. A Athènes, la liberté de la parole lui étant indispensable, elle fut organisée après la chute du pouvoir absolu, d'abord par CHIONIDE, vers 488 avant J.-C., puis par CRATÈS, qui passe pour avoir substitué le dialogue écrit ou réfléchi aux improvisations, et par CRATINOS qui fit admettre les comédies aux concours (l'emportant même en 423 sur Aristophane qui concourait avec les *Nuées*). — Les représentations des comédies avaient lieu dans le même local que celles des drames sérieux, et à peu près dans les mêmes conditions générales, sauf que le poète comique n'avait à produire qu'une seule pièce et qu'il disposait de vingt-quatre choreutes.

Les principaux poètes comiques de la belle époque classique, dans la seconde moitié du ve siècle, furent PHÉRÉCRATE qui composa depuis 437 jusque vers 415, EUPOLIS, qui remporta le prix pour la première fois en 428, PHRYNICHOS (distinct de l'auteur tragique), qui débuta vers 431, termina sa carrière en 405 et mourut en Sicile; PLATON (le comique) dont la période la plus brillante fut 427-391, enfin ARISTOPHANE.

Aristophane débuta en 427 et donna sa dernière pièce, *Plutus*, en 388. Ses œuvres ont été partagées en trois classes. La première comprend les *Acharniens*, les *Chevaliers*, les *Nuées*, les *Guêpes*, la *Paix* et les *Oiseaux*; la seconde, *Lysistrata*, les *Thermophories* et les *Grenouilles*; la dernière, l'*Assemblée des femmes*, et *Plutus*.

Un dernier mot, pour conclure, sur le drame antique.

L'Opéra moderne, depuis Monteverde et Lulli, semble avoir pour principe, ou pour objet, l'expression de l'amour. Sur notre scène lyrique, l'amour tient autant de place que dans nos romans. Il y règne en souverain et tout se ramène à lui. Au XVIIe siècle, il est le thème habituel des livrets mythologiques et madrigalesques d'un Quinault; au XVIIIe, les mœurs du temps ne font que favoriser la tradition où il est établi et qui, jusqu'à l'heure présente, n'a guère changé. Les protagonistes représentatifs de notre opéra sont Faust et Marguerite, Roméo et Juliette, Raoul et Valentine, Werther et Charlotte, Tristan et Isolde. Nous ne concevons guère un opéra sans une scène capitale sur laquelle se concentre l'intérêt, et cette scène est un duo de tendresse. Ceux-là mêmes qui comme Meyerbeer ont voulu élargir l'horizon du drame lyrique et traiter des sujets d'histoire (comme dans les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Africaine*, l'*Étoile du Nord*; Verdi dans *Don Carlos*, et bien d'autres), ont seulement changé le cadre et recherché une couleur spéciale, sans rien modifier d'essentiel. Wagner est dans le même cas, bien qu'en faisant revivre les légendes de la mythologie germanique, il dût, semble-t-il, nous offrir une source d'intérêt toute différente. On pourrait dire, en parodiant le mot du poète ancien, qu'Erôs n'est pas seulement le tyran des hommes et des dieux soumettant tout à sa loi, mais aussi celui des poètes et des compositeurs.

Chez les Grecs, rien de semblable. Dans leur théâtre, on

peut dire qu'il n'y a pas d'amour. La principale raison, c'est que les Grecs sont des orientaux et que, chez eux, la femme est très loin d'avoir la même importance sociale que chez nous. Leur moralité, d'ailleurs, ne gagnait rien à cette situation.

Non seulement les Grecs ignorent l'amour tel que l'ont compris les poètes modernes, mais il est très remarquable que, partout où il y aurait — selon nos idées — une scène d'amour à écrire, ils l'oublient, la négligent ou la dédaignent. Les exemples sont nombreux. C'est le cas de l'*Orestie* d'Eschyle. Agamemnon a quitté Mycènes pour aller guerroyer contre Troie. Au bout de dix ans, il revient chez lui, avec une captive (Cassandre) qui, selon la loi de la guerre antique, est sa part de butin. Mais pendant l'absence de l'époux, l'épouse, Clytemnestre, a pris un amant : Égisthe. De là un conflit qui aboutit à l'assassinat du mari par sa femme. Ce meurtre est bientôt vengé par un autre meurtre : sur l'ordre d'Apollon, Oreste tue sa mère Clytemnestre. Un librettiste de notre temps, ayant à traiter pareil sujet, se serait dit que pour faire accepter cette série de crimes énormes par le spectateur, il faut les préparer en les expliquant; et comme, d'après l'esthétique moderne (depuis Racine), une grande passion explique, excuse presque, les grands forfaits, il aurait peint de grandes passions réelles chez les personnages. Il y avait, comme on dit, plusieurs scènes à faire : scènes où on montrerait, pour lui chercher une excuse, la détresse où s'est trouvée Clytemnestre, une fois seule dans son palais, sans protection, pendant que l'époux bataillait au loin; scène où l'on peindrait sa passion devenue irrésistible pour cet Égisthe. Parallèlement, scène d'amour entre Cassandre et Agamemnon; au moins, scène d'explication entre le mari et la femme, ou encore scène de grand conflit et de provocation entre le mari et l'amant. Voilà ce que n'aurait pas manqué de faire un moderne.

Eschyle néglige absolument tout cela. Il n'y a dans sa pièce aucune analyse psychologique et aucun de ces artifices à l'aide desquels on pourrait nous intéresser progressivement à un thème passionnel. Eschyle est d'abord un lyrique; il peint à grands traits. Ensuite il est préoccupé de tout

autre chose que d'analyses d'amour. La trilogie (si l'on élimine tous les développements du chœur sur la guerre de Troie et les considérations générales sur les vicissitudes de la vie humaine) peut être ramenée à l'idée suivante formulée à la fin : le meurtre de Clytemnestre fait une suite nécessaire à celui d'Agamemnon, et ce dernier à celui d'Iphigénie; tous les trois sont la conséquence d'une malédiction jadis prononcée contre l'ancêtre : Atrée. Agamemnon appartient à une famille qui, dans des circonstances légendaires, a été maudite par un ennemi : la formule d'imprécation prononcée contre elle doit fatalement se réaliser. Une pareille donnée est une suite des traditions de magie.

On peut faire une observation du même genre sur les *Trachiniennes* de Sophocle. Hercule revient auprès de sa femme Déjanire après une de ses grandes expéditions, avec une favorite, Iolla. « C'est pour cette jeune fille qu'il a détruit la ville d'Eurytus, Æchalie aux tours élevées. L'amour est la seule divinité qui l'ait poussé à cette guerre.... N'ayant pu persuader au père de lui donner sa fille par une union clandestine, il a saisi le motif le plus frivole pour tuer le roi et ravager son pays. » Or, dans la pièce, il n'y a pas de scène de passion entre Hercule et Iolla. Il en est de même, dans *Antigone*, pour Antigone et Hémon. — Dans l'*Alceste* d'Euripide, une femme se sacrifie pour sauver son mari; mais, cet héroïsme de l'amour, par quoi est-il motivé? Comment cette tendresse prit-elle naissance? Le poète néglige des explications où un moderne se serait attardé avec complaisance....

Voici qui est encore plus significatif. Il y a dans le chef-d'œuvre d'Eschyle, l'*Orestie*, une scène dont la lecture est pénible. Oreste a tué sa mère (par ordre d'Apollon et pour venger son père); il est poursuivi par les Euménides ; mais Apollon le défend devant l'Aréopage, comme un avocat défendrait son client. Qu'un parricide soit défendu, excusé par un dieu, c'est déjà une barbarie toute primitive (d'autant plus qu'Oreste est un piètre héros : il a eu peur des souffrances dont le menaçait Apollon s'il n'obéissait pas, et il n'a pas songé un seul instant qu'il y avait un moyen très simple de tout arranger : c'était de se tuer lui-même, avant ou après le parricide, plutôt avant). Mais il y a quelque chose de plus choquant. Dans sa plaidorie. Apollon compare le meurtrier et sa victime, le fils et la mère, qui tous deux furent des assassins: et solennellement, devant ce fameux Aréopage, dont le poète a placé ici, très ingénieusement, la fondation, il déclare que, dans une famille, l'assassinat du père (par la femme délaissée qui a pris un protecteur) est beaucoup plus grave que l'assassinat de la mère (par son fils!). En effet, dit-il, le père est indispensable pour procréer; tandis que la femme, *on peut se passer d'elle*. Et il cite comme exemple Pallas elle-même, juge de ce débat : n'est-elle pas sortie de Jupiter seul?...

Les grands poètes lyriques de la Grèce ont été préoccupés de problèmes dont les primitifs leur avaient transmis l'angoisse et qui leur semblaient beaucoup plus intéressants qu'une intrigue romanesque entre des jeunes gens Dans un livret conçu à la manière moderne, le poète ne peut guère montrer que la lutte de l'homme avec lui-même, quand il s'agit du conflit de la passion et du devoir, ou avec un obstacle extérieur. Sans négliger absolument ce point de vue humain, les Grecs s'appliquaient à peindre une lutte tout autre et beaucoup plus grandiose : la lutte de l'homme contre les Esprits invisibles qui sont au-dessus de lui, contre les dieux qui sont ses maîtres et souvent ses ennemis, contre toutes les puissances de magie qui pouvaient paralyser sa volonté libre, et, plus encore, la lutte contre le mystère formidable planant au-dessus de tout : le Destin. Le rôle du poète-musicien était de raconter les péripéties de ce duel inégal et gigantesque, d'en dérouler les effets, de lui chercher un dénouement possible dans le sens de la justice ou d'en adoucir la cruauté par le charme des arts du rythme.

Un tel théâtre est mythique; tout en exprimant une humanité universelle et locale à la fois, il ne met en œuvre que des légendes où le merveilleux — admis encore comme le réel — tient une grande place. Il vit dans une atmosphère de légendes brillantes et barbares, admirables et affreuses — « *terreur et pitié* », c'est sa formule — que des traditions lointaines ont créées autour de lui. Déjà indépendants et perdant de plus en plus la foi intégrale, les poètes gardent le respect des mythes. Le sujet du *Prométhée* d'Eschyle, si souvent repris par les compositeurs modernes, depuis Royer (directeur de l'Académie de musique en 1753) jusqu'à M. Gabriel Fauré, c'est l'humanité elle-même, sa misère et son génie, sa foi dans le progrès et son courage, la révolte de sa conscience morale contre l'injustice des choses et son invincible espérance... mais il n'y a pas un seul homme dans la pièce; comme dans la tétralogie de R. Wagner, tous les personnages sont des dieux. En lisant les drames mythiques d'Eschyle et de Sophocle,on croit voir des cîmes majestueuses encore enveloppées de brouillards que le soleil du matin — le libre

it créateur et personnel — n'a pas entièrement dis-
s.

es poètes-musiciens de la Grèce traitaient des sujets
acrés et fixés par des croyances nationales. Or les
ndes religieuses ont un singulier privilège : elles portent
lles-mêmes leur raison d'être comme les mystères de
i et les dogmes des théologiens. C'est une sorte de
ère intangible qu'on peut bien orner, présenter diver-
ent dans tel ou tel cadre, mais à laquelle on ne change
pour le fond. Les contemporains de Sophocle ne son-
ent pas plus à discuter ces légendes qu'un homme du
en âge ne se permettait de discuter un récit tiré de la
e ou de la Légende dorée. Les artistes grecs trouvaient
cette situation une grande force. Ils étaient soutenus
omme portés par le courant de la tradition, fort diffé-
e des auteurs d'aujourd'hui qui, pour trouver un bon
t d'opéra, doivent le plus souvent faire des recherches
sques ; ils puisaient dans un répertoire d'idées connues
out le monde, acceptées d'avance et même « redeman-
» sans cesse, comme étant quelque chose d'inhérent à
rit et à la vie sociale de la nation.

Bibliographie.

sources, pour l'étude du drame lyrique grec, sont fort nombreuses,
sauraient être énumérées de façon complète. Il y a les documents
aires, les monuments figurés et les ruines architecturales.

documents littéraires comprennent : — 1° *le texte même des drames* qui
ont été conservés ; il ne contient malheureusement aucune notation
Grecs ne considérant pas d'abord la musique de théâtre comme méri-
d'être conservée en dehors des circonstances où on en avait fait usage,
ayant peut-être pas, au début, les moyens pratiques de la fixer) ; con-
ement aux livrets modernes, ils ne donnent aucune indication sur les
s, la mise en scène, le jeu des acteurs ; — 2° *les traités de musique*
ue ; ils ont un caractère général sans application à un genre précis,
, à l'occasion, ils donnent de précieux renseignements sur la musique
éâtre ; quelquefois, on doit utiliser certains ouvrages de caractère indé-
iné, comme les Problèmes d'Aristote ; — 3° *Les inscriptions* ; à Athènes,
randes représentations et les concours étaient suivis de procès-verbaux
els où on notait les faits caractéristiques et qui étaient probablement
ervés dans des archives. On les appelait *didascalies*. On abrégea ces
ès-verbaux pour les graver sur la pierre. Nous en avons un certain
bre, en mauvais état, mais qu'il est souvent facile de rétablir, la langue
ielle étant connue. C'est d'après ces didascalies qu'Aristote écrivit un
age spécial, aujourd'hui perdu, mais utilisé par ses successeurs, en

particulier par Aristophane de Byzance ; la plupart des faits mentionnés par les commentateurs antiques (scholiastes) passent pour venir de cette source. Une inscription à deux colonnes nous renseigne sur les représentations comiques en 354 et 353 av. J.-C. et (colonne de droite) sur les représentations tragiques en 420, 419, 418. Cinq inscriptions (mutilées), sur marbre pentélique, nous font connaître des noms de chorèges, de poètes, de joueurs de flûte, de triomphateurs ; d'autres inscriptions sur marbre pentélique trouvées dans le voisinage du théâtre de Dionysos sur le versant méridional de l'Acropole, nous donnent des listes de poètes-musiciens, tragiques et comiques, ayant triomphé aux concours. Une série d'inscriptions spéciales (CIA, II, 1280 et suiv.) nous renseigne sur les chefs de chœur. Avec les inscriptions recueillies à Athènes, nous en avons de Delphes, d'Orchomènes, d'Oropos, de Dèlos, de Samos, d'Iasos, de Rhodes. Un intérêt du même genre s'attache, dans les Archives de l'Opéra de Paris, à la collection des vieilles affiches. (Sur les inscriptions relatives au théâtre de Dèlos, v. HOMOLLE, *Bulletin de Correspondance hellénique*, XVIII, 1894, p. 166. S. REINACH donne toutes les références (*Traité d'épigraphie grecque*, 1885, p. 400-8.) — 4° Il faut y joindre le texte de certaines *lois* concernant le théâtre de Dionysos, comme celles que cite Démosthène (*Midienne*). — 5° Les *ouvrages techniques* anciens ont été perdus ; ils sont remplacés par des indications fragmentaires et éparses dans la littérature antique. Pour certaines parties de son *Onomasticon* (II° s. après J.-C., publié par Dindorf en 1824), Pollux a puisé à une histoire du théâtre par Juba II, roi de Mauritanie. En général, les renseignements qu'il donne sont peu estimés ; mais les sources dont il se servait paraissent avoir été sérieuses. La partie la plus intéressante de son ouvrage est le livre IV, où il donne des détails précieux sur la danse (99-105), sur le chœur et les choreutes (106-110), sur le chant choral (111), sur les acteurs et la représentation (113), sur le théâtre et sur ses parties (121, 123-132), sur les masques tragiques (133-141), satiriques (142), comiques (143-154). A Pollux on peut joindre Lucien et Pausanias (même siècle).

Les monuments figurés (sculpture et peinture), sont en général postérieurs au V° siècle et appartiennent à une époque où (comme au moyen âge et comme aujourd'hui encore) la reprise des grands chefs-d'œuvre exerçait une influence sur les arts plastiques : vases, sarcophages, mosaïques, médaillons en terre, en marbre et en bronze, etc. Les fresques des villes de Campanie contiennent un assez grand nombre d'images précieuses. Moins nombreux sont les bas-reliefs. Des scènes avec personnages masqués de la comédie romaine se trouvent dans les miniatures des manuscrits de Térence (à Rome, Milan, Paris) et dans une mosaïque étrusque, aujourd'hui au Vatican. Le vase de Ruvo et une mosaïque de Pompeï nous renseignent sur le drame satirique. Nous n'avons aucune image scénique d'origine attique : il est probable qu'il n'y en eut jamais, l'esprit local répugnant à cette copie de la réalité.

Sur les théâtres (ruines architecturales) : v. DEFRASSE et LECHAT, *Épidaure*, pour le détail des représentations dramatiques. A. MÜLLER, *Griechische Bühnenalterthümer*, 1 vol., Fribourg en B., 1886 ; dans le *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft*, etc. d'IWAN von MÜLLER, t. V, p. 182 et suiv. : *Das Bühnenwesen der Griechen und Römer*, par GUSTAV OEHMICHEN. — Pour la structure de la tragédie antique, P. MASQUERAY, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, 1 vol., Paris, Klincksieck, 1895. Pour celle de la comédie : TH. ZIELINSKI, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, 1 vol., Leipzig, 1885.

CHAPITRE X

LA MUSIQUE SOCIALISÉE POUR APOLLON ET LES AUTRES DIVINITÉS

Suite de l'évolution qui fait aboutir l'incantation primitive à un art religieux et socialisé; les concours. — La musique en l'honneur d'Apollon à Dèlos, à Delphes, à Sparte, à Athènes. — La musique en l'honneur de Pallas-Athènè, de Zeus, de Posîdôn, des Grâces, des Muses; les concours à Athènes, dans les villes de la Grèce, dans les îles, et en Asie-Mineure. — Ce qu'il faut entendre par « décadence » de la musique grecque; points principaux sur lesquels s'est produit l'évolution.

La poésie musicale des Grecs a eu d'autres cadres admirables, fournis par la religion et la vie sociale : les jeux d'Olympie, de Delphes, de Némée, de l'Isthme, grandes fêtes sportives politiques et religieuses, où les anciens associaient leur admiration pour la force physique au culte des dieux et au goût du lyrisme le plus brillant. A chacun d'eux on se rendait de toutes les villes de la Grèce, et aussi de l'étranger : de la Thessalie, de la Sicile, de l'Afrique même. Les rois, les tyrans d'origine grecque, les descendants de nobles familles y rivalisaient d'adresse et de somptuosité. Cicéron disait qu'une victoire olympique était aux yeux des Grecs quelque chose de plus grand et de plus glorieux que le triomphe même ne l'était pour les Romains.

Un des faits les plus originaux de l'histoire de l'art dans l'antiquité, c'est que les grandes manifestations musicales de la Grèce avaient la forme démocratique du concours Les concours nous sont suffisamment connus par des inscriptions nombreuses, mais mutilées; elles ne nous renseignent pas toujours sur le genre de fête auquel elles se

rapportent. Pour les chœurs, elles mentionnent la tribu qui a été victorieuse; elles indiquent si c'est un chœur d'hommes ou d'enfants; elles nomment toujours le chorège, celui qui a dérigé les répétitions et l'exécution (χοροδιδάσκαλος), et, à partir du IVᵉ siècle, le flûtiste accompagnateur : on ajoute enfin, pour dater, le nom de l'archonte.

Les inscriptions que nous connaissons sont officielles, ou bien œuvres de particuliers. Officielles, elles perpétuent sur le marbre ou sur la pierre le souvenir d'un triomphe, avec cette concision lapidaire dont la simplicité n'excluait pas la grandeur. En ce qui concernait la personnalité du vainqueur, un mot suffisait : (*un tel*) ἐνίκα (a vaincu). Elles étaient accompagnées de prix dont la nature a varié : une couronne, un trépied, une somme d'argent. Les particuliers faisaient parfois des additions aux formules traditionnelles qui accompagnaient l'offrande de leurs prix à une divinité. Athénée (VIII, 351 f.) dit que STRATONIKOS, ayant triomphé à Sicyone, grand centre artistique du Péloponèse, eut la malice de mentionner ses rivaux malheureux, « ceux qui avaient mal joué de la cithare ». De grands honneurs entouraient celui qui, en obtenant le premier rang, avait du même coup illustré sa cité. Les rivalités étaient internationales (un peu comme à certaines « courses » d'aujourd'hui).

Le lyrisme en dehors du théâtre est loin d'avoir exercé sur les modernes une influence aussi durable et surtout aussi féconde que celui des concours de tragédies. Le théâtre grec a inspiré directement notre opéra depuis le début du XVIIᵉ siècle; il l'a pénétré de son influence, il l'a fait vivre pendant très longtemps : on lui doit des chefs-d'œuvre comme ceux de Monteverdi, ceux de Gluck, et, en partie au moins, ceux de R. Wagner. On n'a cessé de le prendre pour modèle: on a toujours été attiré par lui; les sujets qu'on lui a empruntés semblaient porter en eux un privilège de beauté et le secret du succès. Il n'en est pas de même des odes triomphales. Elles ont inspiré, au XVIᵉ siècle, les maladroites imitations de Ronsard; et dans l'âge suivant, les poètes français qui les lisaient dans des traductions latines ne les comprenaient déjà plus.

C'est la religion qui nous fournit ici le fil conducteur; elle seule permet de mettre un peu d'ordre dans l'histoire assez confuse de la musique grecque. Comme autour du culte de Dionysos, on peut grouper les faits autour du culte d'Apollon et des autres grands dieux.

Les concours de musique en l'honneur d'Apollon à Délos, sont mentionnés dans le premier hymne homérique (v. 148 et suiv.) et par conséquent très anciens. (Cf. Strabon, IX, 421; Pausanias, X, 1, 2.) La lyre, instrument du dieu, était l'épisème des monnaies déliennes (qui d'abord ne portèrent pas d'autre marque). Homère y prit part ainsi qu'Hésiode, comme l'indique un fragment (227 F) de ce dernier. D'après l'hymne à Apollon Dèlien (v. 57-8, 146 et suiv.), ces fêtes avaient beaucoup d'éclat : les chœurs formés par des exécutants des deux sexes et les danses en étaient la plus belle partie. Les vainqueurs recevaient des palmes cueillies à l'arbre sacré du dieu. Les parthénies, ou chœurs de jeunes filles, avaient un charme particulier, d'après ce témoignage que cite Gevaert, celui d'un Homéride qui se désigne lui-même sous le nom de « l'aveugle qui habite Chios la rocheuse » : « Ce qui, à Dèlos, réjouit le plus ton cœur, ô Phoibos! c'est d'y voir assemblés les fils des Ioniens aux vêtements flottants, en compagnie de leurs enfants et de leurs chastes épouses. Ils se livrent en ton honneur aux luttes du pugilat, de la danse et du chant... Mais la grande merveille, au renom impérissable, ce sont les vierges déliennes, les servantes du divin Archer. Elles chantent d'abord Apollon, puis elles rappellent le souvenir de Lèto et d'Artémis la chasseresse; elles célèbrent aussi les héros et les femmes du temps passé, et elles enchantent la foule des hommes. »

Homère ne faisait que projeter et symboliser dans le domaine invisible de l'imagination les réalités musicales dues au génie hellénique, lorsqu'il décrivait ainsi l'Apollon musagète :

« En jouant de l'élégante phorminx, le radieux fils de Lèto se dirige vers Pytho la rocheuse. Ses vêtements répandent une odeur d'ambroisie; son instrument, touché par un plectre d'or, produit une résonance suave. Puis, selon son dessein, il quitte la terre pour l'Olympe et se rend

à la demeure de Zeus, où sont réunis les autres dieux. Soudain les immortels s'éprennent de la lyre et du chant. Alors toutes les Muses ensemble, faisant alterner leurs belles voix, chantent les dons immortels des dieux et les douleurs des mortels... Et les Grâces aux belles tresses, les joyeuses Heures, Harmonie, Hébé et la fille de Zeus, Aphrodite, se mettent à danser, en se tenant l'une l'autre par le poignet... Phébus Apollon joue de la cithare et marche en soulevant le pied haut et avec grâce. » C'est donc par imitation du dieu lui-même que les hommes sont musiciens, et cette idée de l'*imitation* nous ramène aux principes de la magie musicale.

Des îles et du continent, Dèlos attirait beaucoup de pèlerins et d'artistes. En 426-5, les Athéniens voulurent se charger eux-mêmes d'organiser la fête dont l'objet était de célébrer la naissance d'Apollon et celle d'Artémis. Ils envoyaient à Dèlos des chœurs d'enfants et de jeunes filles sous la conduite de chefs ambassadeurs nommés *archithéores*, qui représentaient la ville. Aussitôt débarqué, on se rendait au temple en procession. Les conducteurs de la théorie, les théores et les chœurs se revêtaient d'habits de fête, posaient sur leurs têtes les couronnes et les diadèmes d'or, et s'avançaient jusqu'au sanctuaire en chantant. Il y avait ensuite des jeux en trois parties : gymnastique, hippique, musicale. Les inscriptions publiées par Kœhler nous renseignent sur le détail et les dépenses de ces théories, dont celle de Nicias (417-6) fut la plus célèbre. Nous savons aussi qu'avant la guerre de Messénie, Eumèle de Corinthe et, au ve siècle, Pronomus de Thèbes, composèrent des « chants de marche vers Dèlos », προσόδια εἰς Δῆλον. Sur les chœurs de vierges envoyés à Dèlos, nous avons les témoignages de Thucydide (III, 104, 6), de Strabon (X, 485), et de Pausanias (IV, 4, I). Pindare écrivit, pour les habitants de Céos, un pæan destiné au culte dèlien. (Cf. les inscriptions publiées dans le *Bulletin de Corr. hellén.*, VII, 103-125, par Hauvette-Besnault, et VIII, 170, par S. Reinach.)

A Delphes, le culte d'Apollon était l'objet des pythiques, fondées, d'après la légende, par Philammon, et qui, après les Panathénées d'Athènes, furent les fêtes les plus importantes. Nous connaissons les noms de plusieurs artistes

couronnés et nous possédons, sinon le texte, au moins le schéma de deux types de composition apollinienne qui, dans l'antiquité grecque, semblent avoir été « classiques » au premier chef; ils furent employés comme cadres par une foule de musiciens. Le premier est le nome citharodique de TERPANDRE, qui, d'après une notice de Pollux, comprenait les parties suivantes : 1° le *préambule* (ἔπαρχα), sorte de poème ou d'invocation pouvant être adressée à une divinité particulière, distincte de celle qui était célébrée dans la suite; 2° le *début* (μέταρχα); 3° la *transition* (μετάτροπα); 4° l'*ombilic* (ὀμφαλός); 5° le *retour* (μετακατάτροπα); 6° le *finale* (σφραγίς); 7° l'*épilogue* ou *sortie* (ἐπίλογος, ἐξόδιον), où il y avait une reprise de l'hymne. C'est le plan très curieux et de musicalité très nette de ce qu'on pourrait appeler la « sonate » antique (bien qu'ici le chant soit uni à l'exécution instrumentale et que l'opposition des parties ne soit pas fondée sur celle des mouvements). Le second schéma, que nous font connaître, avec quelques variantes, Strabon, Pollux et un anonyme, est celui d'une composition purement instrumentale, du nome appelé *pythicon* où les aulètes « imitaient » la lutte d'Apollon contre le serpent Pytho, et célébraient la victoire du dieu. C'est une véritable symphonie à programme, qui se subdivisait ainsi : 1° l'*introduction* (πεῖρα : le dieu observe le terrain et examine s'il est propre au combat); 2° la *provocation* (κατακελευσμός : le dieu défie le monstre); 3° l'*iambique* (ἰαμβικόν : partie d'un rythme vif, où le combat s'engage; ici, le soliste imitait des fanfares de trompette, et à l'aide d'un trait, l'*odontismos*, particulier à son instrument, il exprimait les grincements de dents du dragon); 4° la *prière* (σπονδεῖον, où la victoire du dieu était célébrée); 5° l'*ovation* (καταχόρευσις, où Apollon entonnait des chants de triomphe). Le plan de cette composition musicale qui suit les diverses phases d'une *action* est l'œuvre de SACCADAS d'Argos (placé à la fin du VIIe siècle); il fixa une tradition, car « le plan de sonate imaginé par Saccadas resta debout dans son ensemble tant qu'il y eut un art véritable chez les Hellènes. Les modifications de détail qui y furent apportées par les aulètes du siècle suivant n'en altérèrent point les lignes essentielles. La coupe du nome pythique

passa du solo d'*aulos* à la musique d'instruments à cordes... Jusqu'à la chute complète de la société païenne, le virtuose instrumental, qu'il soit aulète ou cithariste, ne se présente pas plus devant le public sans faire entendre son *pythicon* que le pianiste ou le violoncelliste moderne ne se dispense de jouer son concerto. L'instrument des *agones* (concours) prit lui-même le nom de pythique, et l'aulète soliste s'appela *pythaule* » (Gevaert).

En comparant les deux formes qui viennent d'être sommairement décrites, celle que créa Terpandre et celle qui est attribuée à Saccadas — l'une abstraite, exclusivement musicale, l'autre descriptive et imitative — Gevaert n'hésite pas à dire que les divisions de la seconde sont *visiblement calquées* sur celles de la première (*Hist.* II, p. 314). C'est le contraire qui, très probablement, est le vrai, d'après les lois générales de l'évolution de la musique. Le *pythicon* offrant l'image d'une victoire d'Apollon sur un monstre est une des formes les plus anciennes de la composition, parce qu'il est on ne peut mieux dans l'esprit et les traditions de la magie : la représentation de la vie d'un dieu est pour les primitifs un moyen d'avoir prise sur lui ou, ce qui est équivalent, de le rendre favorable; plus tard, on fait abstraction de tout programme utilitaire et on conserve le plan seul de la pièce : la musique est comme un vêtement qui indique encore la forme du corps qu'il recouvrait jadis; on arrive ainsi à l'œuvre de Terpandre qui, seule, mérite le nom de « sonate » ou de « concerto ». Si Gevaert a interverti l'ordre des faits sur ce point capital, c'est que Saccadas est le continuateur d'Olympe; or Gevaert admet deux Olympes : l'un légendaire, mythique; l'autre, compositeur réel, qu'il place *après* Terpandre, de telle sorte que si une analogie apparaît entre les deux, il est bien obligé d'attribuer à Terpandre le rôle de précurseur. Mais avec Hugo Riemann nous estimons qu'il est chimérique de croire à deux Olympes.

C'est aux solennités de Delphes que doivent être rattachés les hymnes à Apollon découverts en 1892 par l'École française d'Athènes. M. Th. Reinach, qui en a déchiffré et traduit en notation moderne la partie musicale, se représente ainsi l'exécution de ces hymnes : « Une cantilène chantée par un

premier groupe d'artistes qui tantôt se meuvent en cadence autour de l'autel, tantôt se tiennent immobiles auprès de lui; un second groupe exécutant une danse, une sorte de ballet, dont les poses, les figures, les gestes, expriment les épisodes successifs du récit épico-lyrique; un orchestre de flûtes et de cithares soulignant le rythme, soutenant la voix des chanteurs, et, dans les intervalles de reprises, faisant entendre de petites ritournelles. Ajoutez le cadre incomparable que l'art et la nature avaient fait à un pareil spectacle : le temple majestueux de Delphes, la foule curieuse et parée qui se pressait sur les gradins... puis, à perte de vue, des trésors, des édifices de tout genre, un peuple de statues de marbre et de bronze, enfin la falaise rougie par le soleil, les oliviers bleuissant dans le lointain... »

A Sparte, d'après un témoignage conservé par Athénée, les concours de cithare en l'honneur d'Apollon (*Carnéen*) étaient organisés depuis l'an 676 avant J.-C. De Delphes, où le sanctuaire d'Apollon avait été établi, selon la légende, par le dieu lui-même et où il y avait un répertoire de « nomes » analogue à celui des chants liturgiques dans les églises du moyen âge, l'art apollinien, avec sa forme antique, austère et grave, fut importé à Sparte par Terpandre de Lesbos, qui (d'après le témoignage de Glaucus) emprunta quelques-unes de ses compositions au musicien de Delphes, PHILAMMON. Selon une autre légende, Terpandre avait été envoyé à Sparte, sur la parole d'un oracle, pour y remplir une mission politique-religieuse « en remédiant aux maux et aux discordes de la cité ». En 676-672 (26e olympiade) il y institua le premier concours de citharodie, où il fut vainqueur, et qui, depuis, fit partie de la fête d'Apollon (*Carnéen*). Il créa un répertoire, sanctionné par les lois, qui pendant plus de cent ans fut exécuté dans les concours par les virtuoses de son école. Ce sont surtout des étrangers qui furent couronnés à Sparte jusqu'à la fin du VIe siècle (car la cité lacédémonienne n'a produit par elle-même aucun grand compositeur poète) : THALÉTAS, musicien crétois; XÉNODAME de Cythère; XÉNOCRITE de Locres, né dans une petite ville de la Calabre moderne; l'ionien POLYMNASTE de Colophon, SACCADAS, TIMOTHÉE,

Execestidas, furent vainqueurs aux mêmes jeux. (Pour l'histoire de la chorale à Sparte, il faudrait ajouter aux fêtes d'Apollon Carnéen les gymnopédies qui — au dire de Plutarque, *Vie d'Agésilas*, 29, — comprenaient des concours de chœurs « dans le théâtre » ; les danses guerrières, les chants de marche de Tyrtée qui, d'après Pollux, fut le créateur des compositions orchestiques à trois chœurs : enfants, hommes, vieillards ; les œuvres d'Alcman, lydien d'origine, considéré cependant comme un poète national de Sparte, auteur d'hymnes, de parthénies, de chants nuptiaux, d'une grâce toute moderne, à en juger par les vers qui nous ont été conservés.

Le culte musical d'Apollon se retrouve à Athènes dans la fête très ancienne (CIA, II, 800 *a*) des Thargélies ; elle donnait lieu à des concours de chœurs d'hommes et d'enfants, moins brillants que ceux des Dionysies, mais présidés par le premier archonte. Deux tribus se réunissaient pour former un chœur ; cette particularité, dont on ne connaît pas la cause exacte (peut-être une raison d'économie), était spéciale à l'organisation des chœurs d'enfants. Il y avait un prix de 2.000 drachmes pour les chœurs d'hommes (Lysias, *Or.*, XXI) ; le vainqueur recevait un trépied qu'il consacrait dans le *Pythion*, sanctuaire d'Apollon édifié par Pisistrate. La dernière inscription relative aux thargélies (CIA II 809) est de l'année 325 avant l'ère chrétienne.

Au IIIe siècle, sous l'archonte Polyeucte, comme nous l'apprend une inscription (CIA. II, 323) qui est probablement des années 277-6, les Dèliens voulurent remercier Apollon de les avoir sauvés d'une invasion de Gaulois : ils instituèrent alors la fête des *Sôteries*, dont nous avons le programme en trois parties :

I. Musique et chant. — Concours de rhapsodes. — Concours de musiciens jouant de la cithare (κιθαρισταί), et de musiciens chanteurs s'accompagnant sur la cithare (κιθαρῳδοί). — Concours de poètes lyriques (ποιηταὶ προσῳδιῶν).

II. Danses accompagnées par la flûte. — Chœurs d'enfants et chœurs d'hommes (composés au maximum de 15 et au minimum de 5 exécutants).

III. Représentations dramatiques (tragédies et comédies).

Quatre inscriptions, de date incertaine, nous font connaître les vainqueurs. A quelle date se rapportent-elles? Est-ce le IIIe siècle? on ne le sait au juste, bien que les noms de quatre archontes y soient insérés et qu'on se soit efforcé de retrouver leur ordre historique, (v. Mommsen, *Phil.*, XXIV, 1 et suiv.) Ces inscriptions nous donnent les noms d'artistes, le comédien Télestès d'Athènes, les flûtistes Socrate de Rhode, Hippoclès (béotien), Lysippe (arcadien), que d'autres inscriptions mentionnent comme ayant vécu à Athènes entre les années 290 et 270; mais les mêmes noms ont pu être portés par des personnes différentes. Quant à la périodicité des agones, le nom d'Antigène de Chalcis, qui est mentionné dans toutes les inscriptions comme ayant figuré dans les chœurs d'*enfants*, semble indiquer que la fête était annuelle (avec, peut-être, une splendeur particulière tous les cinq ans). Ce qui est certain, c'est l'éclat qu'eurent ces concours, surtout à partir de l'année (229 av. J.-C.) où les Étoliens, prépondérants dans le Conseil des Amphictions de Delphes, en dirigèrent l'organisation en s'inspirant des anciennes pythiques. D'ailleurs, à la 3e année de chaque olympiade, pythiques et sôtèries étaient réunies. Une inscription de Delphes récemment découverte (publiée en 1883) et attribuée au milieu du second siècle de l'ère chrétienne, a pour nous l'intérêt d'une sorte d'affiche qui serait rédigée après le spectacle. Elle se rapporte aux sôtèries d'hiver, fête secondaire; elle donne les noms de tous les artistes ayant pris part aux jeux : flûtiste, citharède, chef du chœur des enfants (Ariston), chef du chœur d'hommes, choreutes, comédiens. Les artistes sont presque tous thébains. La dernière inscription relative aux Thargélies (CIA, II, 809) est de l'année 325 avant l'ère chrétienne.

Ce n'est pas seulement à Dèlos, Delphes, Sparte, Athènes, que les cultes d'Apollon et de Dionysos furent pénétrés de musique. Ils ont brillé dans la plupart des villes de la Grèce qui honoraient les mêmes divinités sous un nouvel aspect indiqué par un surnom spécial. Les documents sont incomplets, et de dates fort différentes, mais assez significatifs. Les peuples qui envoyaient des chœurs à Dèlos avaient très probablement chez eux des concours en l'hon-

neur d'Apollon, comme l'indique pour l'un d'eux (les Karthéens, dans l'île de Céos) une inscription du IVe siècle (publiée par Halbherr) mentionnant un chœur d'enfants. A Lesbos, Apollon était honoré dans de grandes solennités musicales sous le nom de « Maloeis », *protecteur des troupeaux de moutons* (Thucydide, III, 3); à Acræphiæ, ville de Béotie, on le chantait sous le nom de Ptoios, « le dieu qui frappe ses ennemis d'épouvante »; une inscription de l'époque romaine (étudiée par Bœckh, Le Bas, Keil) atteste que tous les trois ans y étaient célébrés des « Sôtèriès » musicales. Il y avait aussi des agones apolliniens à Sicyone. Le culte naturaliste de Dionysos paraît avoir été plus répandu encore. Il y avait des Dionysies splendides à Antissa, ville de Lesbos (Aristote, *Œcon.*, II, 2, 6), à Phigaleia en Arcadie (inscriptions publiées par M. Foucart); à Salamine (inscription du IVe siècle dans *Bull. de corresp. hellénique*, VI, 521), dans presque toutes les îles de l'Archipel, surtout à Lemnos et à Imbros qui étaient en relations étroites avec Athènes; à Ephèse, à Smyrne, Milet, Myrina (Asie Mineure).

Nous n'avons parlé que des deux grandes divinités, Apollon et Dionysos, qui représentent les deux tendances principales de l'esprit humain. Les documents que nous possédons suggèrent l'idée qu'on pourrait instituer des monographies analogues sur la plupart des autres dieux. Zeus sous le nom de « Sthénien », le Fort, était honoré à Argos et à Olympie par des concours où les instruments à vent furent introduits à la suite des voix et des cordes; à Dodone (v. Karapanos, *Dodone et ses ruines*, p. 13 et suiv.); en Macédoine, par des agones que réorganisa Alexandre et qui, en même temps, étaient consacrés aux Muses (Diodore, XVII, 16); à Orchomène, avec les Grâces et Dionysos (CIG, 1579); à Platées, avec Dionysos (d'après une inscription publiée par Keil en 1859 et donnant une liste d'artistes). Au Pirée, il y avait un agôn de chœurs en l'honneur de Poseidon (Plutarque, *Vit.*, X, Orat. Lyc., 13). Pallas-Athéné, au culte de laquelle étaient liés les concours de flûte et de cithare, avait à Athènes ses grandes et ses petites solennités; le citharède NICOCLÈS triompha aux premières, et Lysias (*Or.*, XXI) parle d'un artiste qui triompha aux

secondes, en 409-8 avant J.-C., dans un chœur cyclique. Talestes y fut vainqueur en 402. Archiloque fut vainqueur à Paros avec un hymne à Démètèr (*Schol.* Aristoph., *Oiseaux*, 1764). A Eleusis, les *Eleusinies* honoraient à la fois Démètèr et sa fille Korè (Pindare, *Ol.* XIV, 150; nous avons la date d'un concours musical, 329-8; cf. l'inscription trouvée en 1883, publiée par Foucart, *Bull. de Corr. hel.*, VIII, 194 et suiv., et l'inscription publiée par Kœhler, CIA. II 628, se rapportant à des concours musicaux de l'époque de Sylla). Au cours de son voyage archéologique, Le Bas a relevé des inscriptions donnant des listes de vainqueurs aux concours musicaux d'Orchomène en l'honneur des Grâces (*Charistèsia*); et M. Decharme a publié d'autres inscriptions attestant en Béotie, en l'honneur des Muses, l'existence de concours musicaux très variés. Nous savons qu'il y eut des concours de musique à Epidaure (Platon, *Ion*), à Halicarnasse, à Rhodes (inscription de la fin du ɪvᵉ siècle), à Abdère avant l'époque d'Alexandre, à Périnthe et à Byzance en Thrace, à Andania, à Tanagra (inscriptions publiées par Haussoulier), à Chéronée (époque romaine, CIG. 1581), etc...

Ce serait Périclès, d'après Plutarque, qui aurait introduit la musique dans les Panathénées; mais comme les concours de cithrarèdes à Athènes sont mentionnés par des inscriptions attiques (par ex. CIA. I, 357) que la forme des lettres permet d'attribuer au vɪᵉ siècle, il est probable que Périclès donna seulement une splendeur nouvelle à une institution ancienne. Un vase (aujourd'hui à Northampton), que M. Furtwängler attribue à la fin du vɪᵉ ou au début du vᵉ siècle, montre d'un côté l'image de Pallas telle qu'elle est habituellement sur les vases panathénaïques, et, de l'autre, celle d'un joueur de flûte entre deux juges. Ces motifs de décoration supposent des usages populaires; or Périclès est né en 494. Le scholiaste d'Aristophane (*Nuées*, v. 971) dit que Phrynis, celui que Gevaert appelle « le Rossini de l'antiquité », fut vainqueur aux Panathénées. Au vᵉ siècle, on faisait apprendre aux enfants, dans les écoles, l'hymne à Pallas de Lamprocle, dont le début nous est resté : « Je t'invoque, ô Pallas, chaste guerrière qui renverses les murailles des villes, fille du grand Zeus, vierge

fameuse dont les armes sont toutes puissantes ». Un fragment d'inscription du IVe siècle (avant J.-C.) énumère à la fois les récompenses attribuées aux vainqueurs et la nature des concours musicaux : chant accompagné de la cithare, chant accompagné de la flûte, jeu de la cithare, jeu de la flûte. Il y avait aussi des petites Panathénées, d'où on conjecture facilement que la musique n'était pas absente.

Cette musique essentiellement religieuse, gardant de la magie primitive le caractère d'une action exercée sur les Esprits, mais déjà fondée sur la tradition presque autant que sur la foi réelle et pénétrée d'un goût artistique où elle s'absorbe peu à peu, était nécessairement liée à des idées politiques et morales, conséquence du principe d'où elle sortait. La cité antique a pour base certaines croyances religieuses; or, la musique est étroitement liée à ces croyances : elle doit donc avoir un grand rôle social, et, dans une certaine mesure, être une des bases de la cité. De là ces faits et ces doctrines, si éloignés de notre manière de voir, d'où se dégage l'idée d'un art d'abord très conservateur, hiératique, sacrosaint, auquel on ne peut toucher sans péril pour la communauté. De là les institutions musicales de Thalétas passées, à Lacédémone, dans les institutions politiques de Lycurgue; en Arcadie, le système d'éducation musicale lié à la formation du citoyen et exposé par Polybe; à Thèbes, la musique mêlée par le législateur à tous les actes de quelque importance (Plutarque, *Vit. Pelopid.*, ch. XIX); à Athènes, ce mot emprunté par Platon (*Rép.*, p. 424, *c*) au musicien philosophe Damon admiré par Socrate, « que jamais le style musical ne change sans que les principes constitutionnels de l'État ne se modifient également » : de là enfin certains musiciens accusés d'attenter, par leurs innovations, aux lois fondamentales de la République (Cf. Platon, *Protagoras*, p. 316, *e*; Plutarque, *Vit. Aristid.*, § 1).

Ces observations ne s'appliquent pas à l' « antiquité » tout entière, mot vague tendant à unifier en un seul bloc des périodes très différentes et des civilisations assez distinctes. La musique grecque a évolué, parallèlement aux croyances religieuses elles-mêmes et à la constitution des divers Etats, en allant de la liturgie la plus austère au

modernisme profane le plus aigu. Après ses débuts, dont nous avons marqué le caractère, elle a eu son point de maturité ou d'équilibre parfait entre la religion et l'art pur; elle a eu aussi sa « décadence ». Une telle évolution devrait donner lieu à presque autant de monographies qu'il y a eu de grandes cités dans le monde grec, mais le détail en est mal connu. Nous savons que la supériorité musicale, allant de pair avec la supériorité politique, a appartenu tour à tour à Sparte, à Sicyone, à Athènes, à Thèbes, du VIe au IVe siècle; qu'entre la musique sacerdotale d'un Olympe ou d'un Terpandre et celle qu'on faisait à Samos, à la cour du tyran Polycrate, en chantant le vin et la beauté d'un Bathylle, il y a un abîme déterminé par les différences de temps, de lieu, de race et d'esprit. Mais il est impossible de traiter un tel sujet avec précision et *in directum*, comme s'il n'y avait à parcourir qu'une seule route dont tous les jalons seraient posés. De plus, nous sommes obligés, en bien des cas, de nous en rapporter au témoignage des écrivains anciens, qui ne s'accordent pas toujours et dont quelques-uns (Phérécrate, Platon, Aristoxène) placent la « décadence » à des époques où il est difficile de la reconnaître sans parti pris.

La musique et la religion, sorties d'une source commune qui est le fond primitif et toujours vivace de la nature humaine, sont unies pendant très longtemps; mais dans cette création complexe qui est l'œuvre du sentiment et de l'imagination autant que celle de la croyance, — l'incantation, — des tendances contraires commencent de bonne heure à les séparer. Au point de vue antique, la première apparition d'un développement divergent, est une « décadence »; au point de vue de l'histoire de l'art proprement dit, c'est plutôt un progrès destiné à assurer peu à peu l'indépendance de la musique. Il conviendrait donc de remplacer le mot « décadence ». que nous n'avons pas le droit d'employer en connaissance de cause, par le mot *évolution*.

Ce que nous pouvons affirmer, c'est l'existence d'une période qui mériterait le nom d'âge d'or : celle du VIe et du Ve siècle avant l'ère chrétienne, caractérisée par l'abandon de l'art purement sacerdotal au profit d'une musique des-

tinée à plaire, mais aussi par l'harmonie, souvent réalisée grâce à une souplesse unique, de la tradition magique-religieuse et des libertés du génie. La musique fait encore partie d'un liturgie; elle est en même temps un « agrément » ἥδυσμα, selon le mot d'Aristote (*Poét.*, ch. VI). Cette harmonie a été peut-être réalisée au VIIe siècle, à Sparte, par THALÉTAS, par XÉNODAME, XÉNOCRITE, auxquels on attribue les plus anciennes compositions chorales, et par ALCMAN; peut-être en Sicile, dans certains cas, par STÉSICHORE, auteur de compositions de genres si opposés : elle l'a été certainement à Athènes, centre des arts musicaux aux VIe et Ve siècles, avec les écoles qui aboutissent à PINDARE dont les œuvres marquent l'apogée de la lyrique chorale, et avec les maîtres du théâtre.

Avant Pindare, un des plus célèbres poètes-musiciens est SIMONIDE (556-468), auteur d'hymnes, de péans, de parthénies, d'hyporchèmes, de thrènes ayant la forme chorale, et considéré par Aristoxène (cité par Plutarque) comme un modèle de pur classicisme. On l'avait surnommé *Mélicerte* (doux comme le miel), en raison de sa sérénité souriante, de son charme jeune et facile. Il fut le rival heureux des plus grands. artistes, y compris Pindare, remporta le prix, à 80 ans, dans un concours de dithyrambe, et fut comblé d'honneurs. Malheureusement, il ne reste de lui que quelques fragments poétiques, la plupart informes, et son originalité musicale nous échappe entièrement.

Simonide, né dans l'île ionienne de Céos en 556, vécut d'abord à la cour d'Hipparque, à Athènes, puis (à partir de 514) en Thessalie, d'où il revint à Athènes où on le retrouve après la bataille de Marathon (490), composant pour honorer la mémoire des guerriers morts en défendant la patrie, et vainqueur (en 477) dans un concours musical. Il passa ensuite en Sicile, à la cour de Hiéron de Syracuse, où il mourut en 468. On a de lui, des fragments d'odes triomphales et d'autres compositions lyriques. Il attachait, paraît-il, grande importance aux honoraires: on lui a même reproché de déformer la lyre en tire-lire.

PINDARE nous est mieux connu. Autant que nous en puissions juger, puisqu'un seul versant de son œuvre nous est accessible, il fut le musicien complet, au sens antique du mot, celui qui est avant tout un créateur d'harmonies à

la fois riches et sereines, non seulement en associant tous les arts du rythme, mais aussi en introduisant dans la substance de ses compositions le double éclat de la pensée religieuse et de l'inspiration libre, avec une technique très perfectionnée. Il est très attaché aux mythes traditionnels; et c'est un philosophe-poète aussi souple et brillant que les romantiques modernes les plus hardis. On pourrait dire de lui, en parodiant le mot de Quintilien parlant de Stésichore, qu' « il porta sur la lyre, avec une aisance incomparable, le fardeau de toutes les traditions religieuses ». Nul n'a chanté de façon plus magnifique (*Pythique* I) le pouvoir universel et magique du chant ramenant la paix dans le monde. Ce morceau célèbre impliquait certainement une mélodie grandiose, mais simple, une danse « joyeuse », mais calme et noble. L'accompagnement de cette pièce (comme celui des *Pythiques* II, VIII, des *Néméennes* IV, X, des *Olympiques*, II, IX) était fait par des instruments à cordes, pauvres en ressources, mais bien appropriés à l'expression de cette pensée supérieure et sereine; pour les *Olympiques* V et peut-être aussi XIV, la *Néméenne* II, il était fait par les instruments à vent. Ailleurs (*Olymp.* III, VI, VII, *Ném.* III, IX) les instruments à vent et les cordes étaient réunis.

Pindare, né à Thèbes en 522, mort en 448 (?) à Argos, est un des plus grands noms du lyrisme. Ses œuvres comprenaient deux livres d'hymnes, de péans et de dithyrambes, trois livres de parthénies, deux livres d'hyporchèmes, quatre livres d'enkomies, de thrènes, d'odes triomphales (épinicies), plus des daphnéphories, des prosodies, des skolies. C'est, dans l'antiquité, le maître de la composition chorale. Ses odes nous ont été conservées à peu près complètement par un grammairien grec, sous le nom d'*idylles* (petits tableaux). Le début noté de la première pythique a été découvert (?) et publié pour la première fois sans garanties sérieuses par le P. jésuite Athanase Kircher. L'ensemble dont il est détaché se compose de quinze systèmes où la triade *strophe*, *antistrophe*, *épode*, se répète cinq fois. Comme l'antistrophe est la répétition rigoureusement exacte de la strophe pour la mélodie et le rythme, et comme les triades se répètent aussi, il en résulte que ce fragment mélodique (bien qu'il ne s'étende pas aux trente dernières syllabes de la première strophe), nous ferait connaître, s'il était authentique, une grande partie de la musique de l'ode. M. Hugo Riemann le reproduit en une version qui semble avoir pour base l'échelle du ton de *si* ♮ avec *do* ♯ et *fa* ♯ (transposition du mode phrygien) avec mesure à quatre temps. Mais une

telle interprétation est une hypothèse moins à sa place dans une histoire que dans un essai critique. Les premiers mots (Χρυσέα φόρμιγξ 'Απόλλωνος, etc...), semblent indiquer que la pièce avait un prélude instrumental.

Bacchylide de Céos, nommé par Plutarque (*De mus.* 17), à côté de Pindare et de Simonide comme compositeur de parthénies, nous est assez bien connu, en tant que poète, depuis la découverte du papyrus égyptien (publié à Londres en 1897 et 1900) contenant treize odes triomphales de lui et six dithyrambes.

Ce qu'il y a d'admirable dans les monuments qui nous restent de ces fêtes, c'est leur point de départ et leur point d'aboutissement Les concours solennels et demi-religieux qui exaltaient si vivement l'activité antique, étaient, en somme, des concours de cochers et de boxeurs : ils aboutissaient à un festival où se déployaient tous les arts du rythme, — poésie, chant choral, musique instrumentale, danse — et où se jouait, comme en souriant, la philosophie la plus haute.

Sur la foi de Plutarque, on place ordinairement le début de la « période de décadence » au milieu du v[e] siècle, avec Mélanippide le jeune, « corrupteur du goût » (Phérécrate), Phrynis (vers 450) et son disciple Timothée (446-357) : « La citharodie de l'école de Terpandre, dit l'auteur du *de Musica*, garda sa simplicité jusqu'au temps de Phrynis; car il n'était pas permis anciennement de faire des morceaux à la manière moderne, ni de *changer de mode ou de rythme au cours d'une composition* ». On a reproché aussi à Phrynis « la recherche *d'effets imprévus et de contrastes frappants*, le *goût de la difficulté* » ; à Timothée, une conception du dithyrambe transformant le genre en *morceau de bravoure destiné à faire briller le talent d'un virtuose.* Accusations graves, sans doute, au point de vue religieux, mais attestant surtout la rupture du lien qui enchaînait la musique à sa fonction primitive. On peut en dire autant de la période de décadence plus accentuée qu'on fait coïncider avec la perte de l'indépendance hellénique (bataille de Chéronée, 338). Les points principaux sur lesquels eut lieu l'évolution de la musique grecque considérée, dans son ensemble, comme tendant à se séparer de la religion pour se constituer à part — jusqu'aux recommencements des Églises chrétiennes — sont les suivants :

Le premier est l'objet de la musique. On chante d'abord en s'adressant à un Esprit, puis à un dieu; peu à peu, on substitue à ce dieu un héros légendaire, un grand homme ayant servi sa patrie, un aristocrate riche et puissant, enfin un simple particulier. Cette évolution, très nette dans le drame lyrique, a eu lieu dans tous les genres. Elle s'est produite à des dates inégales selon les pays, de façon discontinue, et d'assez bonne heure. Ainsi Hérodote (V, § 67) dit que (vers 600 avant J.-C.), Clisthène fit restituer à Dionysos les chœurs tragiques où on honorait le héros Adraste. Dans la première moitié du VI[e] siècle, à Sicyone, EPIGÈNE fit jouer une tragédie qui, d'après Suidas, arracha aux spectateurs cette exclamation devenue proverbiale dans la suite : « Qu'y a-t-il là pour Dionysos? ». Nous savons aussi qu'il y eut des jeux et des chants à Sparte en l'honneur de Thalétas (VII[e] siècle), puis des jeux en l'honneur de Léonidas; d'autres à Mégalopolis, en l'honneur de Philopœmen. La forme démocratique et si ancienne du *concours*, tout en gardant le double caractère religieux et social, engageait l'art dans une voie où la rupture avec les mœurs primitives était à demi consommée; Périclès, en créant ses agones spéciaux, la favorisait à titre de divertissement politique et esthétique : elle devint définitive lorsque (après la conquête macédonienne en 338) les théâtres jouèrent en dehors des jours de fête religieuse, ou lorsque les concours, au lieu d'embellir une solennité publique, servirent une fantaisie privée, comme ceux qu'organisa Alexandre, en 329, pour célébrer ses noces de Suze avec la fille de Darius. Les jeux funèbres que le jeune conquérant organisa en l'honneur d'Ephestion et pour lesquels il fit venir jusqu'à trois mille artistes de Grèce n'avaient de commun que leur nom avec les jeux funèbres primitifs.

L'institution du concours, de l' « agôn » musical, doit être certainement rattachée à un dessein politique et à une préoccupation d'art pur ou d'agrément; mais elle avait aussi son principe obscur dans cette idée que pour agir sur les dieux il faut le musicien le meilleur. D'où il suit qu'abstraction faite du plaisir et de l'admiration provoqués par son talent, tout vainqueur de ces concours était l'objet d'honneurs particuliers parce que son pouvoir de « charme »

faisait de lui l'intermédiaire le plus utile entre les hommes et les dieux. On l'investit d'abord d'un caractère sacerdotal, comme à Argos où, à côté des noms des prêtresses, étaient inscrits sur des registres officiels les noms des compositeurs-poètes, des chanteurs, des instrumentistes qui avaient paru aux agones du pays et les titres mêmes des morceaux exécutés. L'insertion de son nom dans les premiers procès-verbaux gravés sur la pierre a probablement une valeur du même genre. Mais bientôt on éveille sa vanité, et peu à peu, fatalement, la part d'individualisme qu'il mettait dans son œuvre devient prépondérante. Au magicien primitif avait succédé le prêtre-chanteur; à ce dernier succède l'artiste professionnel. Au début du IVe siècle avant J.-C le maître ANTIGÉNIDE rassurait un de ses élèves un peu intimidé à la pensée de paraître devant le public en lui disant : « Joue pour moi et pour les Muses! » Ce mot charmant implique déjà une conception toute moderne de la musique et ne serait pas déplacé dans la bouche d'un de nos compositeurs. Aussi typique est la réponse malicieuse faite beaucoup plus tard par STRATONICE à Ptolémée, qui prétendait parler musique avec autorité : « Tenir le sceptre, Sire, n'est pas la même chose que tenir le plectre. » Le bon musicien est un personnage très recherché; il fait des voyages lucratifs, comme les ténors renommés d'aujourd'hui. Dans les concours, on lui donne des prix en argent (CIA. II, 965). Une inscription de 398/7 (*ibid.*, 652) nous apprend que, pour honorer sa victoire, on fit don à un citharède d'une couronne valant 85 drachmes d'or, soit mille drachmes d'argent environ, ou un millier de francs. Thèbes rendait hommage à la virtuosité pure dans les vers où on lui fait dire : « La Grèce a donné la palme à Thèbes pour l'aulétique; et Thèbes la donne à PRONOMOS. » Le cithariste CLÉON avait sa statue. A Locres, EUNOMOS avait la sienne (avec une cigale représentée sur son instrument; Strabon, VI, 260, raconte en effet que dans un concours très disputé où il avait pour rival ARISTON DE RHÉGIUM, Eunomos avait eu une corde cassée, et que, comme pour la remplacer, une cigale était venue se poser sur sa cithare). On pourrait résumer ainsi cette évolution : le musicien, sans avoir rompu avec la fonction religieuse, exerce un

métier. C'est nettement le cas des associations dionysiennes. (La première mention d'un collège de cette sorte à Athènes se trouve dans l'inscription 551 CIA ; il y en eut, au IIIe siècle, en Asie Mineure, en Egypte, à Chypre. Cf. CIA 552 *b*; CIG 3068 *c* et 2619-20).

Cet avènement de l'individualisme artistique mettait la musique au service du désir de briller, φιλοτιμία (voir ce que Plutarque dit de Thémistocle, *Vit.*, ch. v); sans rompre avec la religion, il l'orientait, selon le regret exprimé par Aristoxène, vers la conquête des applaudissements de la multitude : son corollaire fut une série de transformations techniques aboutissant au règne de plus en plus brillant de la virtuosité. A l'art musical tout entier, on peut appliquer le mot de Plutarque parlant de l'aulétique ; il se développe en allant des formes simples aux formes complexes (ἀπὸ ἁπλουστέρας εἰς ποικιλώτεραν). Ce ne sont pas seulement les *auloi*, qui, n'ayant d'abord que quatre trous (Pollux), s'adaptent peu à peu à tous les modes, et s'enrichissent au point de rivaliser, à l'époque romaine, avec la trompette. La cithare, après avoir eu comme tessiture deux tétracordes conjoints, reçoit une huitième corde (*paramèse*), puis une neuvième (avec Lasos? vers 500) ajoutée au-dessous de la plus grave; vers 450, par suite du dédoublement des deux degrés variables, *mi* et *si*, elle arrive à l'hendécacorde d'Ion de Chios; et l'insertion de la paranète chromatique, *fa*, vers 420 avant Jésus-Christ (?) l'enrichit encore d'une nouvelle couleur. Au IIe siècle après Jésus-Christ, elle a 15 cordes. L'emploi des modes suit la même évolution. Les nomes sacrés chantés dans les temples n'employaient d'abord que le dorien et l'éolien : les six harmonies sont ensuite usitées. Avant Phrynis, le même mode était conservé d'un bout à l'autre de la composition; il en était de même pour le genre et pour le rythme. Dans la suite apparaissent les « tortureurs de mélodie » dont parlent les poètes comiques, ceux qui « mêlant dans un même morceau le dorien, le phrygien et le lydien, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique, prennent des licences non permises avec le rythme » (Denys d'Halicarn., *De compos. verb.*, ch. XIX.) De bonne heure, la virtuosité des instrumentistes tendit à dominer le chant. Au temps de la jeunesse d'Eschyle, on se plaignait

déjà « que les aulètes ne voulussent pas s'effacer devant les chœurs, comme ils le faisaient autrefois, mais que les chœurs servissent d'accompagnement aux aulètes »; et, dans un fragment, Pratinas de Phliunte se plaint que les aulètes accaparent les applaudissements. Au goût de la virtuosité chez le soliste s'allie, dans les basses époques, celui des grandes masses d'exécutants. Sous le règne de Ptolémée Philadelphe, une procession dionysiaque réunit 300 chanteurs et 300 citharistes accompagnateurs, plus 60 satyres. Enfin, au IIIe siècle, apparaît une innovation grave : la poésie destinée à être lue; le musicien se sépare du poète et s'appelle *mélographe*.

Aucun de ces faits, sommairement connus d'ailleurs, ne nous permet d'employer le mot de « décadence » ou de dire que « la saine culture fait place à des excitations d'amateurs blasés ». (Gevaert, *Hist.*, II, p. 252). Nous devons plutôt y voir l'évolution de la musique se dégageant des formes sacerdotales pour devenir un art indépendant.

En résumé, nous croyons avoir justifié par cette esquisse la conception de l'Histoire musicale proposée au début de ce livre. La musique a évolué en allant de la magie à la religion, et de la religion à l'art pur; elle a été représentée tour à tour par le magicien, le prêtre-chanteur, le virtuose; ses formes-types successives ont été l'incantation pour les Esprits, l'ode pour les Dieux, le morceau de bravoure pour le public ou les riches amateurs. En variant notre point de vue, nous ne modifierons pas cette façon de grouper tous les faits de l'Histoire.

CHAPITRE XI

LA MUSIQUE ET LES PHILOSOPHES ANTIQUES

La musique d'État, considérée comme moyen d'éducation nationale. Ce qu'elle était chez les anciens Chinois; analogie de cette conception avec les idées grecques. — Le mode dorien et le portrait du citoyen idéal. — Opinions de Platon et d'Aristote. — Sur l'art musical, ses rapports avec la morale et la politique.

Les Anciens ont eu une musique d'État; rien n'est plus original, et plus facile à expliquer. Si la musique a une action toute puissante sur les Esprits, il suit qu'elle doit agir pareillement sur les hommes (puisque les Esprits sont conçus d'après le type humain) : elle sera donc un moyen très sûr de produire certains états d'âme et de créer certains sentiments; en un mot, elle deviendra l'instrument par excellence de l'éducation; à ce titre, elle sera réglementée par l'État, comme moyen de gouvernement. Telle fut la conception des Grecs. Telle était aussi celle des Chinois de l'antiquité.

« Quand les anciens rois, dit Se-ma Ts'ien, ont fait leurs ordonnances relatives aux rites et à la musique, ils n'ont pas cherché à satisfaire les désirs des oreilles et des yeux, mais ils ont voulu enseigner au peuple à être juste dans ce qu'il aime et dans ce qu'il hait, et le faire revenir dans la droite voie humaine.. En réglementant la musique, ils ont créé des principes modérateurs pour les hommes. La musique est ce qui unifie. Il y a une musique de relâchement; il y en a une autre qui porte au bien et qui, dans le peuple, dans les assemblées par arrondissement et par district, soit dans les demeures familiales, produit le respect, la docilité, l'affection, en faisant obéir les hommes à

l'harmonie » (*loc. cit.*). Le *Yo-ki*, § 5, contient la déclaration suivante, que je reproduis textuellement d'après la traduction de M. Chavannes : « Comme la musique émeut profondément les hommes, comme elle produit le changement des coutumes et la transformation des mœurs, c'est pourquoi les anciens rois en ont fait un objet d'enseignement. »

De là à instituer une musique d'État, il n'y avait qu'un pas. C'est bien ce qu'ont fait les Chinois.

Voici un texte emprunté encore à Se-Ma Ts'ien, et qu'il faut lire sans oublier que, dans la réalité, le mode ne fait qu'un avec la mélodie où il est réalisé.

Un jour, *Se* vit le maître de musique *I*, et lui demanda : « Moi, *Se*, j'ai entendu dire que les airs et les chants étaient appropriés (à telle ou telle personne); pour un homme tel que moi, quel est le chant approprié? » — Maître *I* répondit : « Je ne suis qu'un *artisan*, indigne qu'on me demande cela; permettez-moi de vous réciter ce que j'ai entendu dire, et vous-même, mon fils, vous apprécierez. Ceux qui sont généreux et calmes, doux et corrects, doivent chanter le *Song;* ceux qui sont magnanimes et calmes, pénétrants et sincères, doivent chanter le *Ta ya*; ceux qui sont respectueux, modérés et qui aiment les rites, doivent chanter le *Siea ya*; ceux qui sont corrects, droits, purs, intègres et humbles, doivent chanter le (*Kouo*) *fong;* ceux qui sont corrects et droits, bons et affectueux, doivent chanter le *Chang;* ceux qui sont doux et placides, mais capables de décision, doivent chanter le *Ts'i.* » Le lecteur moderne croit retrouver l'esprit de Platon dans cet autre passage, qui fait contre-partie : « Les airs du pays de *Tcheng* se plaisent aux excès et débauchent l'esprit. Les airs du pays de *Song* font les délices des femmes et anéantissent la volonté. Les airs du pays de *Wei* sont vifs et mobiles et troublent l'esprit. Les airs du pays de *Ts'i* sont violents et excessifs et rendent arrogants. Ces quatre sortes d'airs excitent aux passions charnelles et nuisent à la vertu. » Le chant peut donc être une école de vertu ou de mollesse. Ces idées si anciennes ont traversé toute la civilisation antique, et nous les retrouverons au moyen âge. Ainsi, au XI[e] siècle de l'ère chrétienne, Guido d'Arezzo se fait l'écho des plus anciennes croyances de l'Orient, arri-

vées jusqu'à lui par la Grèce païenne, quand il parle d'un jeune homme qui, sous l'influence d'un chant voluptueux de cithare, fut égaré au point de vouloir entrer par effraction dans la chambre d'une jeune fille, mais se retira bientôt, repentant et couvert de confusion, « parce que le cithariste qui charmait son oreille venait de changer de mode », *Citharœdo mutante modum.*

Chez les Grecs, depuis Pythagore, tous les penseurs ont vu dans la musique un instrument supérieur d'éducation. Platon la définissait « l'art éducateur par excellence, celui qui s'insinuant dans l'âme au moyen des sons, la forme à la vertu. C'est à l'auteur du *Protagoras* que l'on doit cette belle parole : « Toute notre vie a besoin d'eurythmie ».

Platon admet que les modes sont expressifs des divers états de l'âme, et qu'ils sont capables de créer ces mêmes états chez les exécutants et les auditeurs. Ainsi, le mode dorien est celui où peut se reconnaître, pour ainsi dire, et par lequel on peut former le citoyen idéal et parfait, « l'homme de cœur qui, jeté dans la mêlée ou dans quelque action violente, et forcé par le sort de s'exposer aux blessures ou à la mort, ou bien tombant dans quelque autre malheur, reçoit de pied ferme et sans plier les coups de la fortune ennemie ». De là la grande place de la musique dans l'éducation.

« Le défaut d'agrément, de rythme et d'harmonie, est la marque ordinaire d'un esprit et d'un cœur mal faits, de même que les qualités opposées sont l'image et l'expression de l'âme pleine de sagesse et de bonté.

« ... Si la musique, mon cher Glaucon, est la partie principale de l'éducation, n'est-ce pas parce que le rythme et l'harmonie ont au suprême degré la puissance de pénétrer dans l'âme, de s'en emparer, d'y introduire le beau et de la soumettre à son empire, quand l'éducation a été convenable, au lieu que le contraire arrive lorsqu'on la néglige? Le jeune homme éduqué convenablement par la musique, ne saisira-t-il pas avec une étonnante sagacité ce qu'il y a de défectueux et d'imparfait dans les ouvrages de l'art et de la nature, et n'en éprouvera-t-il pas une impression juste et pénible? Par cela même, ne louera-t-il pas avec transport ce qu'il y a de beau, ne le cueillera-t-il

pas dans son âme pour s'en nourrir et devenir par là un homme vertueux, tandis que tout ce qui est laid sera pour lui l'objet d'un blâme et d'une aversion légitimes? et cela dès la plus tendre jeunesse, avant de pouvoir s'en rendre compte au nom de la raison, de cette raison que plus tard, lorsqu'elle arrivera, il accueillera avec tendresse, parce qu'en vertu du rapport intime qui se trouve entre elle et l'éducation qu'il a reçue, elle lui apparaîtra sous des traits familiers?

« ... Il est donc juste de dire que celui qui mêlera la gymnastique et la musique de la manière la plus habile, et qui saura les employer à l'égard de l'âme avec le plus de mesure, est bien meilleur musicien et plus savant en harmonie que celui qui met d'accord les cordes d'un instrument. (Platon, *République*, liv. III.)

« ... Voyez donc si ce que je prétends ici est vrai, et pris dans la nature. Je dis qu'il n'est presque aucun animal qui, lorsqu'il est jeune, puisse tenir son corps ou sa langue dans un état tranquille, et ne fasse sans cesse des efforts pour se mouvoir et pour crier; aussi voit-on les uns sauter et bondir, comme si je ne sais quelle impression de plaisir les portait à danser et à folâtrer, tandis que les autres font retentir l'air de mille cris différents. Mais aucun animal n'a le sentiment de l'ordre ou du désordre dans les mouvements et de ce que nous appelons mesure et harmonie, tandis que ces mêmes Divinités qui président à nos fêtes nous ont donné le sentiment de la mesure et de l'harmonie avec celui du plaisir. Ce sentiment règle nos mouvements sous la direction de ces dieux, et nous apprend à former entre nous une espèce de chaîne par le chant et la danse; de là le nom de *chœur* (*choros*), dérivé naturellement du mot qui signifie *joie* (*chara*). (Platon, *Lois*, liv. II.)

« Nous avons donné, par je ne sais quelle raison, le nom de *musique* à l'art qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme et lui inspire le goût de la vertu » (*ibid.*).

Puisque la musique est un moyen de moralisation, et que l'État a pour devoir de veiller au maintien de la morale, il suit que la musique doit être réglementée par des lois. « En Chine, a dit Tolstoï, la musique était la propriété du gouvernement; il devrait en être ainsi partout. » Platon

voulait qu'il en fût ainsi dans sa République idéale; il proposait l'Égypte comme modèle.

« Il y a longtemps, à ce qu'il paraît, qu'on a reconnu chez les Égyptiens la vérité de ce que nous disons ici : que dans chaque État la jeunesse ne doit employer habituellement que ce qu'il y a de plus parfait comme figure et comme mélodie. C'est pourquoi, après en avoir choisi et déterminé les modèles, on les expose dans les temples, et il est défendu aux peintres et aux autres artistes qui font des figures ou d'autres ouvrages semblables, de rien innover, ni de s'écarter en rien de ce qui a été réglé par les lois du pays; et cette défense subsiste encore aujourd'hui, et pour les figures, et pour toute espèce de musique. Et si l'on veut y prendre garde, on trouvera chez eux des ouvrages de peinture ou de sculpture faits depuis dix mille ans (ce n'est pas pour ainsi dire, mais à la lettre) qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui, et qui ont été travaillés sur les mêmes règles.

« ... Oui, c'est un chef-d'œuvre de législation et de politique. Leurs autres lois ne sont peut-être pas exemptes de défauts; mais pour celle-ci, touchant la musique, elle nous prouve une chose vraie et bien digne de remarque : c'est qu'il est possible de fixer par des lois, d'une manière durable et avec assurance, les chants qui sont absolument beaux. Il est vrai que cela n'appartient qu'à un dieu, ou à un être divin; aussi les Égyptiens attribuent-ils à Isis ces mélodies qui se conservent chez eux depuis si longtemps. Si donc, comme je disais, quelqu'un était assez habile pour saisir, par quelque moyen que ce soit, ce qu'il y a de vrai en ce genre, il doit en faire une loi avec assurance, et en ordonner l'exécution, persuadé que le goût du plaisir, qui porte sans cesse à inventer de nouvelles musiques, n'aura pas assez de force pour abolir des modèles une fois consacrés, sous prétexte qu'ils sont surannés; du moins, voyons-nous qu'en Égypte, loin que le goût du plaisir ait prévalu sur l'antiquité, tout le contraire est arrivé. » (Platon, *Lois*, liv. II.)

« ... En attendant, quelque étrange que la chose paraisse, qu'il demeure arrêté que les chants sont pour nous des *lois*. Si les anciens ont appelé de ce nom les *airs* qu'on

joue sur la lyre (*nomoï*), en cela ils n'étaient guère éloignés de penser comme nous; et quelqu'un d'eux, soit dans le rêve, soit dans l'état parfait de veille, avait eu peut-être une révélation confuse de cette vérité. Etablissons donc une règle inviolable que, lorsqu'on aura déterminé par autorité publique et consacré les chants et les danses qui conviennent à la jeunesse, il ne sera permis à personne de chanter ou de danser d'une autre manière, non plus que de violer quelque autre loi que ce soit. Quiconque sera fidèle à cette règle n'aura aucun châtiment à craindre; mais si quelqu'un s'en écarte, les gardiens des lois, les prêtres et les prêtresses le puniront, comme il a été dit. Que tout cela soit arrêté maintenant dans notre plan. (Platon, *Lois*, liv. VII.)

« ... Les anciens nous ont laissé un grand nombre de belles pièces de musiques et de belles danses. Rien ne nous empêche de faire choix de celles qui nous paraîtront plus conformes et mieux assorties au plan de notre gouvernement. Il ne faut pas que ceux qui seront élus pour faire ce choix, aient moins de cinquante ans. Ils prendront parmi les pièces des anciens celles qu'ils jugeront les plus propres à notre dessein, et rejetteront celles qui ne nous conviendraient nullement. S'il s'en trouvait qui n'eussent besoin que de corrections, ils s'adresseront pour cela à des hommes versés dans la poésie et la musique, et se serviront de leurs talents sans rien accorder à ce qui leur serait inspiré par le sentiment du plaisir ou quelque autre passion, si ce n'est en très peu de choses; ils leur développeront les intentions du législateur et les obligeront à se laisser diriger par eux dans la composition des chants, des danses...

« ... Il est encore nécessaire de séparer les chants qui conviennent aux hommes de ceux qui conviennent aux femmes, après en avoir fixé le caractère, et de leur donner l'harmonie et la mesure qui leur sont propres. Car ce serait un grand défaut si nous choquions tous les principes de l'harmonie et de la mesure en adaptant aux différents chants un accompagnement qui ne leur serait point convenable. Il faut donc que nous en donnions des modèles dans nos lois; or, pour cela il est nécessaire d'attribuer à l'un et à l'autre sexe ce qui a plus de rapport à sa

nature; et c'est par ce qui distingue le caractère de l'homme et celui de la femme qu'il faut faire ce discernement. Ce que la musique a d'élevé, de propre à échauffer le courage, sera réservé aux hommes; ce qui en elle ressemble davantage à la modestie et à la retenue, la loi et la raison le destinent au caractère de la femme. » (Platon, *Lois*, liv. VII.)

Certes, c'est une utopie de vouloir absorber l'art dans la morale et de l'enchaîner par des lois d'État. La morale doit être stable, fixe, immuable; l'art au contraire aime et doit aimer la nouveauté. L'un et l'autre sont donc très distincts (Ch. Lalo). D'autre part, quel artiste admettrait que sa pensée fût soumise à la police de l'État? Il n'y en a pas moins une admirable grandeur dans la doctrine de Platon. Pour l'admettre, il suffirait de la réduire (au risque de lui enlever sa grâce originale) à des propositions moins ambitieuses : 1° l'art ne doit jamais être contraire à la morale; lorsqu'il devient immoral, il relève de la police. (L'originalité de Platon est d'avoir dit que certaines musiques peuvent être tout aussi nuisibles aux bonnes mœurs que certains poèmes); 2° L'État, pour s'acquitter de son rôle d'éducateur musical, doit avoir un répertoire de chants à l'usage de la jeunesse; et il faut qu'il le constitue avec ce que les anciens ont fait de plus beau.

Aristote a sur Platon une supériorité : c'est un musicien compétent. Il emploie le vocabulaire technique, ce qui n'est pas le cas de l'auteur des *Dialogues*. Sur l'importance de la musique, son pouvoir expressif et sa place considérable dans l'éducation, il a les mêmes idées, mais avec moins d'intransigeance :

« Tandis que la peinture et la sculpture, s'adressant à l'organe de la vue, imitent les objets extérieurs et les personnes à l'aide des couleurs et des formes, les arts musicaux (poésie, musique, danse), qui agissent par l'intermédiaire du sens de l'ouïe, imitent (reproduisent) les états d'âme, les affections et les actions à l'aide du rythme, de la parole, et de la succession mélodique. » (Aristote, *Poétique*, ch. I.)

« Il existe, dans les mélodies, des reproductions réelles de la colère, de la bravoure, de la continence, et généralemement de tous les caractères éthiques. » (Aristote, *Politique*, VIII, 5.)

« Rien de pareil ne se constate dans les perceptions que les autres sens sont capables de recevoir. Le toucher et le goût ne reproduisent en rien les impressions morales. Le sens de la vue les rend dans une mesure très restreinte. Les images qui font l'objet de ce sens finissent peu à peu par agir sur ceux qui les contemplent; mais ce n'est point là précisément une imitation des affections morales... Dans les compositions musicales, au contraire, il y a reproduction des états d'âme » (*ibid.*).

« Il est visible que l'harmonie et le rythme ont une certaine affinité avec l'âme; aussi beaucoup de philosophes ont dit que l'âme est une harmonie, d'autres qu'elle porte une harmonie en elle » (*ibid.*).

« La musique ne doit pas viser à un seul but d'utilité, mais à plu-

sieurs. En premier lieu, elle contribue à l'amélioration morale. » (Aristote, *Politique*, VIII, 7.)

« Qu'est réellement la musique dans la triple attribution qu'on lui donne : une science, un jeu, ou un simple passe-temps? on peut hésiter entre ces trois caractères, car la musique les possède également. Le jeu n'a pour objet que de délasser; mais il faut aussi que le délassement soit agréable, car il doit être un remède aux soucis du travail. Il faut également qu'un passe-temps, tout honnête qu'il est, soit, de plus, agréable, car le bonheur n'est qu'à ces deux conditions; et la musique tout le monde en convient, est un délicieux plaisir, isolée ou accompagnée du chant. Musée l'a bien dit :

... Le chant, vrai charme de la vie.

« Aussi ne manque-t-on pas de la faire entrer dans toutes les réunions, dans tous les divertissements, comme une véritable jouissance. Ce motif là suffirait donc à lui seul pour la faire admettre dans l'éducation. Tout ce qui procure des plaisirs innocents et purs peut concourir au but de la vie, et surtout peut être un moyen de délassement.

... Il suffirait, pour démontrer la puissance morale de la musique, de prouver qu'elle peut modifier nos sentiments. Or, certainement, elle les modifie. Qu'on voie l'impression produite sur les auditeurs par les œuvres de tant de musiciens, surtout par celles d'Olympos. Qui nierait qu'elles enthousiasment les âmes? Et qu'est-ce que l'enthousiasme, sinon une modification toute morale?

... Rien n'est plus puissant que le rythme et les chants de la musique pour *imiter* aussi réellement que possible la colère, la bonté, le courage, la sagesse même et tous ces sentiments de l'âme, et aussi bien tous les sentiments opposés à ceux-là...; et lorsqu'en face de simples *imitations*, on se laisse prendre à la douleur, à la joie, on est bien près de ressentir les mêmes affections en présence de la réalité... La musique est évidemment une imitation directe des sentiments moraux. Dès que la nature des modes vient à varier, les impressions des auditeurs changent avec chacun d'eux et les suivent. A une harmonie plaintive, comme celle du mode appelé mixolydien, l'âme s'attriste et se resserre; d'autres modes attendrissent le cœur, et ce sont les moins graves : entre ces extrêmes, un autre mode procure surtout à l'âme un calme parfait, c'est le mode dorien... Ces diverses qualités des modes ont été bien comprises par les philosophes qui ont traité de cette partie de l'éducation, et leur théorie ne s'appuie que sur le témoignage même des faits. Les rythmes ne sont pas moins variés que les modes : les uns calment, les autres bouleversent l'âme. Il est donc impossible de ne pas reconnaître la puissance morale de la musique; et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement faire entrer aussi la musique dans l'éducation des enfants. » (Aristote, *Politique*, l. V, ch. v.)

« Dans les sociétés aristocratiques, Ioniens du VIIe siècle, Eoliens et Doriens du VIe, l'habileté musicale était regardée comme inséparable d'une bonne instruction. L'idéal du

« chevalier » grec est Achille, auquel on prête pour maître de musique le Centaure Chiron, ou Héraclès, instruit dans le même art par Linos. » (Th. Reinach.) Mariages, obsèques, marches, dîners d'apparat, cérémonies religieuses, fêtes multiples, presque toutes les circonstances de la vie publique et privée réclamaient l'intervention de la musique. L'éducation grecque préparait chaque enfant à tenir un jour sa place dans un chœur. Dans certaines fêtes solennelles où l'honneur de la famille, de la tribu, de la cité, était engagé, les jeunes gens devaient être en état de chanter et de danser. C'est ainsi que Sophocle, encore très jeune, put chanter et danser pour célébrer la victoire de Salamine. Un fils de Pindare, Daïphante, parut de même dans une fête d'Apollon. Dans sa comédie des *Nuées* (v. 967) Aristophane désigne par leur *incipit* des chants patriotiques et traditionnels qu'on faisait apprendre aux enfants dans les écoles : *Invincible Pallas*... et *Un cri retentissant*.... Il en était ainsi à peu près partout, et nous comprenons que les jeunes gens aient tenu une si grande place dans le lyrisme choral. L'Ode de Pindare à Aristoclide d'Egine fut exécutée par de jeunes Eginètes habitant les bords de l'Asopos (*Néméenne*, III, 4). Nous avons cité plus haut de nombreux exemples du même cas.

Il nous suffit d'avoir montré que Platon et Aristote, tout en cédant à des préoccupations très modernes de beauté et d'agrément, sont fidèles (à leur insu) au vieux principe de la magie et se bornent à en tirer des conséquences politiques et pratiques ; pour eux comme pour le magicien primitif, la musique est une « puissance morale », une « imitation » directe des sentiments et des états d'âme : c'est pourquoi ils lui font une si grande place dans un système d'éducation nationale.

CHAPITRE XII

LES THÉORICIENS GRECS

Pythagore et son influence sur la musique occidentale; ses découvertes fondamentales. La gamme pythagoricienne. — Aristoxène de Tarente. — Aristide Quintilien. — Les restes de la musique grecque.

Une fois incorporée à la religion et à la vie publique, la musique devient une science; la technique appartient aux théoriciens.

Pythagore de Samos (497-480 avant l'ère chrétienne) est un des plus grands noms de l'antiquité. Aux yeux des Grecs, il représentait deux conquêtes capitales de l'esprit humain, la science des nombres, longtemps considérée comme une science de pouvoir magique, et la sagesse. Il n'a rien écrit; sa doctrine, comme celle de Socrate, ne nous est connue que grâce à sesdi sciples : mais elle a traversé les siècles, entourée d'un prestige plus durable que celui d'Aristote, propagée ou reprise, après les disciples antérieurs à l'ère chrétienne, par les théoriciens de la musique : Ptolémée (IIe siècle après J.-C.), Boëce et Cassiodore (VIe s.), Isidore de Séville (VIIe s.), Bède (VIIIe s.), Aurélien de Réomé (IXe s.), Réginon de Prüm et Hucbald (Xe s.), Guido d'Arezzo (XIe s.). Les idées d'Aristote sur la physique, la métaphysique et le syllogisme, sont abandonnées; mais aujourd'hui encore, dans nos écoles primaires, on apprend la « table de Pythagore »; et il y a, en musique, une « gamme pythagoricienne ».

Pythagore qui, peut-être, n'emprunta pas seulement certaines idées religieuses aux prêtres égyptiens, donna aux

anciens leurs premières notions d'acoustique. (Le son est produit par un mouvement de l'air. — L'acuité du son est produite par la *vitesse* du mouvement aérien; la gravité par sa *lenteur*. — Il y a des sons hauts et des sons bas.) Mais sa grande découverte est d'ordre arithmétique. Le premier (dans des circonstances légendaires que les imagiers du moyen âge reproduisaient encore), il trouva les nombres exprimant les rapports des sons qui constituent les consonnances fondamentales. Il raisonnait non en observant des vibrations (phénomène dont il ne pouvait pas faire l'analyse) mais des longueurs de cordes vibrantes. C'est lui qui a posé les principes suivants : lorsqu'on fait vibrer ensemble deux cordes dont l'une est deux fois plus longue que l'autre, elles font entendre deux sons à l'octave l'un de l'autre, la corde la plus courte donnant le son le plus aigu. Si les longueurs des cordes sont dans le rapport 3 : 2, les sons entendus forment l'intervalle de quinte; le rapport 4 : 3, donne l'intervalle de quarte. Cette évaluation précise et *simple* des trois consonnances était certainement une découverte de génie. La tierce n'était pas prise en considération; c'est une lacune dont la théorie musicale se ressentit fâcheusement pendant des siècles! mais la base du système musical était trouvée. Comme l'octave, la quinte, la quarte, sont les consonnances « absolues et parfaites », génératrices de la mélodie, et que les quatre premiers nombres, 1, 2, 3, 4, entrent seuls dans les rapports qui les expriment, Pythagore attribua à ce quaternaire 1, 2, 3, 4, à cette *tetractys*, un pouvoir merveilleux, unique, universel. Il confondit d'abord les nombres avec les faits eux-mêmes dont ils n'expriment que la mesure; puis, à sa doctrine musicale, il ajouta, par voie de généralisation, une doctrine cosmologique (non sans analogie avec celle des Chinois) où les lois générales du monde étaient ramenées au même principe et où les nombres devenaient identiques à la réalité.

Avec ces deux seules idées, la quinte et l'octave (qui, étant connues, font connaître aussi la quarte), on construisit ce qui, beaucoup plus tard, fut appelé la « gamme pythagoricienne ».

Cette gamme est une construction harmonique, au sens

moderne du mot; elle est faite de telle sorte que chacun de ses sons, mis en relation soit avec la note fondamentale, soit avec une autre note de l'échelle, puisse donner une consonnance parfaite. Elle est obtenue en effet, à l'aide d'une série de quintes ramassées entre les limites d'une octave. La base *ut* étant donnée, on obtient *sol*, cinq degrés plus haut; du *sol*, on s'élève au *ré* qu'on abaisse ensuite d'une octave pour obtenir les deux degrés conjoints, *ut-ré*. De *ré*, on s'élève à *la*, puis à *mi* qu'on abaisse aussi d'une octave, ce qui donne *do ré mi*; ainsi de suite. Si, au lieu de mesurer les cordes vibrantes, on mesure les vibrations, ce qui renverse tous les rapports (plus le nombre de vibrations est grand, plus le son est aigu; c'est l'opposé quand il s'agit de la *longueur* des cordes), on obtient la gamme dite pythagoricienne :

Tonique							*Octave*
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	2.

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer les critiques adressées à cette gamme par les physiciens modernes, les retouches qu'on lui a fait subir, et les conséquences graves de ces retouches, jusqu'au moment où la gamme dite *tempérée*, a résolu les difficultés à l'aide d'une convention nouvelle.

Aristoxène de Tarente, philosophe polygraphe qui florissait au commencement du règne d'Alexandre fut le disciple d'Aristote dont il suivit les leçons, au Lycée (335-322). Suidas (x^e ou xiiie siècle après J.-C.) comptait encore de lui 453 livres, sur des sujets d'ordre très divers. La partie caractéristique de ses œuvres était consacrée à la musique. On l'appelait, dans l'antiquité, « le musicien ». Cicéron compare son activité, dans le domaine musical, à celle d'Archimède en géométrie, à celle de Pythagore et de tous les hommes célèbres par leur passion pour l'étude (*De finib. bon. et mal.*, V. 19). Cette grande renommée ne s'est pas amoindrie dans les temps modernes. Au commencement de ce siècle, le fondateur de l'étude scientifique de la métrique grecque, écrivait : « *Si ea quæ Aristoxenus peritissimus simul et diligentissimus scriptor litteris mandaverat alicubi reperirentur, non est dubium lucem universae rationi poeseos*

accensum iri clarissimam ». Bœckh a fait époque dans l'histoire de la philologie en appliquant les principes d'Aristoxène à l'étude de Pindare (1811-1821). Westphal qui a consacré trente ans de sa vie à réfléchir sur lui, l'a proclamé le plus grand théoricien de tous les temps. Gevaert a écrit aussi : « Je suis convaincu qu'une intelligence complète de la contexture rythmique des œuvres de nos grands musiciens classiques n'est pas possible sans une étude soigneuse de la rythmique d'Aristoxène. » (Cité par Westphal, *Aristoxenos von Tarent Melik und Rythmik*, etc., II, p. CXXXVII.)

Comme philosophe, Aristoxène semble avoir réuni en lui l'esprit de Pythagore et celui d'Aristote : au premier il avait emprunté sa morale austère, au second sa méthode scientifique et son goût pour l'observation. Il a repris la comparaison, rejetée par Platon, d'après laquelle l'âme est l'harmonie produite par le corps et par ses mouvements, analogue à l'harmonie produite par les cordes de la lyre. (V. E. Zeller, *Philosophie der Griechen*, II, 2, édit. de 1879, p. 881-599, et Fr. Uebberweck, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, Berlin, 1894, I, à l'*Index*.) Ses tendances naturalistes l'ont heureusement servi dans ses études musicales; au lieu de prendre pour point de départ des spéculations abstraites de mathématicien (comme Pythagore qui avait identifié les nombres avec la réalité et l'essence des choses), il a donné comme base à ses analyses et à ses théories les perceptions communes de l'oreille.

Au commencement de ce siècle, Bœckh, fondateur de la science de la métrique grecque, disait dans ses conclusions : « La métrique est encore très embrouillée ; quant à la science du rythme, elle est dans une nuit profonde (*metricam artem nondum satis explanatum esse*, *rythmicam vero totam in tenebris jacere*). » En 1738, le célèbre musicien hambourgeois Mattheson après avoir rappelé la grande importance du rythme en musique, déclarait que les compositeurs n'en avaient qu'une idée très confuse (*einen verwirrten oder undeutlichen Begriff*, *scientiam confusam*), analogue à celle que la multitude se fait de l'éloquence, dont elle jouit sans en connaître le mécanisme. « Les modernes, écrit un musicien autorisé, se sont montrés impuissants à constituer une doctrine du rythme, si l'on entend, par ce dernier mot, la

connaissance des lois d'après lesquelles est divisé méthodiquement le temps que dure l'exécution d'une œuvre musicale. Presque tous les théoriciens importants de l'art musical ont porté leurs efforts de ce côté; ils n'ont abouti qu'à un système dénué de caractère scientifique et contradictoire, un *à peu près*, une construction fragile et confuse dont l'insuffisance a été souvent proclamée par ceux-là mêmes qui y avaient mis la main avec le plus d'ardeur. » Dans le 2e vol. de son étude sur Aristoxène, Westphal cite le fragment d'une lettre de M. Gevaert, le directeur du Conservatoire de Bruxelles, où sont soulignés les mots suivants : *une théorie moderne du rythme n'existe pas*. Cette lacune, c'est avec la doctrine d'Aristoxène qu'on l'a comblée. Aristoxène a trouvé parmi les philologues-musiciens modernes un admirateur passionné qui, pendant sa vie de savant, n'a pas passé une semaine sans s'occuper du grand théoricien grec : c'est Rudolf Westphal (1826-1892) qui, des ouvrages d'Aristoxène ou de ses commentateurs, a tiré une doctrine *générale* du rythme applicable aussi bien aux compositions de Bach, de Hændel, de Mozart et de Beethoven, qu'à l'analyse de la poésie lyrique des Grecs. Westphal est tombé dans certaines assimilations et exagérations inadmissibles (surtout lorsqu'il s'est occupé des fugues de Bach); mais il a eu le mérite de faire aboutir à un système complet et cohérent des études qui trop souvent se limitent à des détails, et il a donné, sur les rythmes, des principes admirables, dont tous les musiciens ont fait leur profit.

Voici quelques extraits du *credo* de Westphal :

« Dans la musique des anciens et dans celle des modernes, le rythme est *un*; et Aristoxène est son plus grand théoricien.

— L'Allegro de la sonate de Beethoven pour piano (n° 1) se compose d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode à deux parties. Il n'est nullement nécessaire de fonder l'étude du rythme dans la musique moderne sur la doctrine d'Aristoxène et celle des métriciens antiques, comme nous l'avons fait dès le commencement de ce livre, pour mettre la strophe de Beethoven en parallèle avec une strophe de Pindare. Les ressemblances de l'une à l'autre sont aussi étroites que possible, même si l'on fait abstraction

de la forme antistrophique, de l'épode finale et aussi de la nature des pieds employés ; et si nous ne savions que Beethoven a écrit cette œuvre en 1796, on ne serait pas éloigné de croire que le compositeur a eu connaissance de l'édition de Pindare donnée par Bœckh en 1811-1821.

— Je n'ai eu la pleine intelligence de la *Rythmique* d'Aristoxène qu'après m'être familiarisé avec les fugues de Bach.

— Celui qui connaît le trimètre iambique des poètes grecs (mesure inégale à 18 temps d'Aristoxène) et son emploi dans les strophes iambiques d'Eschyle où il est associé au dimètre iambique (mesure à 12 temps d'Aristoxène), celui-là verra clairement, après quelque travail, que la fugue en *ut* dièze mineur de J.-S. Bach est comme un miroir où se reflète la strophe iambique d'Eschyle.

— Que savait Bach de la poésie grecque? Assurément, il n'a connu ni Eschyle, ni Sophocle... S'il a reproduit les mêmes formes que les Grecs, c'est en suivant son instinct, un sentiment inné de l'ordre et de la beauté rythmique; il s'est élevé à ces créations rythmiques spontanément et librement, comme les poètes compositeurs eux-mêmes de l'antiquité, chez lesquels nous trouvons le même *génie* que chez lui. »

Principaux travaux de R. Westphal sur Aristoxène :

a) *Éléments du rythme musical, spécialement étudiés dans la musique dramatique* (all.), Iéna, H. Costenoble, in-8°, 1872.

b) *Théorie générale du rythme musical depuis J.-S. Bach* (all.), *ibid.*, 1880.

c) *Aristoxène de Tarente, mélique et rythmique de la Grèce antique*, etc... (all.), Leipzig, in-8°, LXXIV-508 p., premier vol. — Le deuxième vol. a été publié, après la mort de Westphal (*ibid.*, CCXL-110 p. in-8°), par F. Saran. Il contient le texte d'Aristoxène avec les variantes et d'importants prolégomènes.

d) *Métrique des Dramatiques et des Lyriques grecs*, etc., par A. Rossbach et R. Westphal, deuxième partie, section I : *Harmonie et mélodie des Grecs*, par R. Westphal, Leipzig, 1863 (p. 15-27 : *Rapports de la musique antique avec la moderne*).

e) En collaboration avec Julius de Melgunow :

Dix fugues de J.-S. Bach, pour piano et pour orgue, in-fol. Moscou, Gutheilt, 1885. (Le texte musical est précédé de deux pages d'introduction résumant, au point de vue pratique, les principes développés dans les ouvrages précédents). C'est l'œuvre la plus contestable de Westphal.

Les ouvrages de Westphal sont d'une lecture difficile. M. J. Combarieu en a résumé la partie importante et pratique, au point de vue musical moderne, dans sa *Théorie du rythme, dans la composition moderne d'après la doctrine antique* (un vol., couronné par l'Institut, chez A. Picard, 1897).

Aristide Quintilien, est l'auteur d'un traité très important en 3 livres sur la musique. Le 2[e] livre de ce traité où il est parlé du *de Republica* de Cicéron (p. 70 de l'édition de Meibomius) permet d'affirmer qu'Aristide est né au moins après l'an 51 avant l'ère chrétienne, date à laquelle Cicéron publia son traité sur la politique; mais l'année exacte de sa naissance est inconnue. H. Martin (*Passage du traité de la musique d'Arist. Quint. relatif au nombre nuptial de Platon*, 1865) croit pouvoir la placer après l'ère chrétienne. Chose remarquable, cet écrivain dont les modernes parlent avec de grands éloges, n'est jamais mentionné par les anciens. Martianus Capella, son compilateur, paraît être le seul qui ait voulu le tirer de l'oubli; c'est à l'époque byzantine seulement qu'on commence à parler de lui. De l'ouvrage d'Aristide nous possédons des manuscrits et traductions latines; Meibomius en a donné une édition (Ἀριστείδου κοϊντιλιανοῦ περὶ μουσικῆς βιβλία γ') et une traduction latine dans ses *Musicæ antiquæ auctores septem* (1652) d'après le manuscrit mutilé et très défectueux de Scaliger. Le grand helléniste hollandais Hemsterhusius a dit que, dans un grand nombre de passages, Meibomius avait « honteusement contaminé » le texte dont il donnait une version. Fétis n'est guère plus tendre; il reproche à Meibomius de s'être attaché à corriger de prétendues fautes et d'avoir substitué à un exemple curieux d'une notation très ancienne de la musique grecque (p. 15) les signes plus modernes de la notation d'Alypius. (Cf. l'ancienne *Revue musicale*, Fétis, t. 3, p. 481-491; Bellermann : *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin, 1847, p. 62 sqq; Ruelle, *Archives des missions scientifiques*, sér. 3, t. II, 2, p. 566 sqq.) Depuis 1652, pendant 230 ans, Aristide n'a trouvé ni un traducteur, ni un éditeur; c'est en 1882 seulement que nous voyons son traité reproduit dans une édition critique : « *Aristidi Quintiliani de musica libri III cum brevi annotatione de dia-*

grammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis codicum Mss. edidit Albertus Iahnius, etc. *accedunt binæ tabulæ lithographicæ* » (Berlin, 1882). Le 1[er] livre est consacré à la définition de la musique, à l'étude du rythme et de la métrique; le 2[e] aux effets moraux de l'art musical; le 3[e] à des considérations scientifiques et morales sur les nombres et sur leurs rapports. Iahnius a caractérisé la doctrine de ce traité en disant que l'auteur est un « platonicien *pythagorisant* ». D'un langage élégant et clair, d'un ordre très net, ce traité est l'ouvrage le plus considérable de la littérature musicale des anciens. A propos des divisions de la musique indiquées par l'auteur (I, p. 7 sqq.), Gevaert dit : « Cette classification, la plus complète que l'antiquité ait connue, est remarquable par sa symétrie et mérite à tous égards de fixer notre attention. » (Cf. le témoignage identique d'Ambros, *Hist. de la Mus.* I, p. 346, et la critique de Westphal, *Metrik*, I, p. 14.) Avec l'édition d'Iahnius, on peut citer H. Deitersius : *De Aristidis Quintiliani doctrinæ harmonicæ fontibus* (Progr. Gymn. Duerensis, 1870).

La source la plus importante pour l'histoire musicale proprement dite est le petit traité de Plutarque sur la musique. Sans doute, cet opuscule est loin de nous satisfaire sur tous les points. Plutarque (né en l'an 50 et mort en l'an 120 à Chéronée) parle de choses qui, pour lui, sont déjà lointaines; le plus souvent, il est dénué de cet esprit critique, indispensable à tout historien, dont les Grecs avaient donné déjà des modèles, et qui, dans un ensemble de traditions, sait faire la part de la légende et de la vérité. C'est l'Hérodote de la musicographie. De plus l'authenticité de l'ouvrage a été mise en doute. « Le style ne semble point être de Plutarque », dit Amyot, (opinion réfutée par Burette, *Mémoires de littérature*, *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. VIII, p. 27 et t. XI, p. 44 et suiv.). Mais le *De musica* est une compilation dont les éléments sont empruntés à de précieux écrivains antérieurs, platoniciens et péripatéticiens : Héraclide de Pont, auteur d'une « Συναγωγῇ τῶν εν Μουσικῇ », sorte d'« encyclopédie des musiciens » que Plutarque suit (ch. III) pour tout ce qui concerne les temps fabuleux; Glaucus l'italien (nommé plusieurs fois), auteur d'un livre « sur les poètes et les mu-

siciens de l'antiquité »; Alexandre (le polygraphe), qui avait écrit sur les musiciens de Phrygie, et Aristoxène de Tarente (auquel Plutarque semble emprunter tout ce qui concerne la théorie). La lecture de ce traité, où abondent de sèches nomenclatures, ne donne pas au lecteur ce sentiment de confiance qu'inspire un guide sûr. Aussi a-t-on eu grandement raison d'en publier le texte avec un commentaire critique.

Après les éditions de Wyttenbach (1795-1809), de Volkmann (1856, avec un appendice abondant sur les instruments grecs), de R. Westphal (1865, avec un commentaire très savant), la plus récente et la meilleure du *De musica* est celle de MM. H. Weil et Th. Reinach (1900).

Les auteurs anciens ayant écrit sur la musique étaient fort nombreux. La liste qui vient d'être donnée doit être complétée par les noms suivants : Philolaos, disciple de Pythagore (cf. A. Bœckh, *Philolaos et la doctrine pythagoricienne*, en all. Berlin, 1819); — Lasos d'Hermione, considéré comme un des maîtres de Pindare; — Hippasos de Métaponte; — Archytas de Tarente, philosophe et mathématicien de l'école de Pythagore, cité dans Théon de Smyrne, Ptolémée, Nicomaque, Porphyre; — Euclide, le grand mathématicien d'Alexandrie, (IIIe s. avant l'ère chrétienne), auteur de la Κατατομὴ κανόνος (*Sectio Canonis*) consacrée à la mesure des intervalles musicaux, éditée à Paris en 1557 avec une traduction latine, et à Strasbourg en 1571, par J. Pena, traduite en français par E. Ruelle en 1884; — Eratosthène (IIIe-IIe siècle av. J.-C.), appliqué lui aussi à la mesure mathématique des intervalles; — Héron d'Alexandrie (dernier siècle av. J.-C.), élève de Ktésibios, auteur de la première description d'un orgue hydraulique (qui se trouve dans le recueil *Opera veterum mathematicorum*, p. 115-274, imprimé à Paris en 1693; cf. l'édition du *Pneumatica* d'Héron par Schmidt, Leipzig, 1899, et, sur l'orgue antique, le ch. XIII du livre X du *De Architectura* de Vitruve); — M. Ter. Varron (116-28 av. J.-C.), auteur des *Disciplinarum libri IX*, dont le septième livre, *De musica*, nous est connu seulement par des citations de Censorinus, Boèce, Martianus Capella, Cassiodore, Macrobe, Isidore de Séville; — Philodème de Gadara (Lydie), contemporain de Cicéron, auteur d'un περὶ μουσικῆς, dont des fragments, trouvés sur un papyrus de Pompéï ont été publiés à Naples en 1793 et réédités par Murr en 1805, par J. Kemke en 1884; — Didyme, grammairien d'Alexandrie (commencement de l'Empire romain), dont nous ne connaissons les ouvrages musicaux que par des citations de Bacchius, Ptolémée, Porphyre, mais qui s'est immortalisé par la distinction des deux intervalles de ton entier (8 : 9 et 9 : 10, dont la différence est le comma 80 : 81); — Cléonide (commencement du IIe s. de l'ère chrétienne, époque de Trajan), de l'École d'Aristoxène, auteur de l'Εἰσαγωγὴ ἁρμονική, éditée à Venise en 1497-99 et à Paris, par J. Pena, en 1557; — Théon de Smyrne (au temps de l'empereur

Hadrien), auteur de l'*Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, publiée à Paris par Bouillaud en 1644 et rééditée par Ed. Hiller, Leipzig, 1878; — le néopythagoricien Nicomaque de Gérase, auteur d'un manuel, Ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον, réédité par Meursius (1562), Meibom (1652), C. V. Jan (1895), et traduit en français par Ch. Émile Ruelle (1884); — l'égyptien Claude Ptolémée, géographe, mathématicien, astronome (IIe siècle de l'ère chrétienne), auteur des trois livres d' « harmonique » réédités en latin à Venise en 1562 par Gogavinus, en 1682 à Oxford par John Wallis : musicien de l'École de Pythagore auquel se réfèrent directement les théoriciens du XVIe siècle, l'espagnol Ramis de Pareja, Fogliano de Modène, le vénitien Zarlino, et qui est, avec Aristoxène et Aristide Quintilien (en particulier pour ce qui concerne les échelles de transposition) un des meilleurs et plus importants théoriciens de l'antiquité; — Gaudence, jeune contemporain de Ptolémée (traduit en français par Ruelle, 1895); — Alypius (IVe siècle de l'ère chrétienne) auteur d'une Εἰσαγωγὴ μουσική qui est la source la plus utile à consulter pour le déchiffrement des notations musicales antiques.

Ce qui nous reste de la musique est très peu de chose, si bien que l'historien Gevaert, voulant donner une idée précise de l'art hellénique, est souvent obligé de créer lui-même, d'après ses opinions d'archéologue, les mélodies dont il parle. (*Hist. de la musique dans l'ant*, t. II, p. 111, 117, 326, 404, 412, 419, 435, 445, 469-70.) Voici l'indication des monuments notés que nous possédons :

Le début de la 1re pythique de Pindare : *Lyre d'or d'Apollon*... La notation est partiellement instrumentale. Le genre est diatonique; le mode, phrygien; le ton est celui de *si* ♮ mineur; la mélodie est simple, assez expressive. Le fragment comprend à peu près toute la première strophe, qui se répétait dix fois au cours du poème; il a été publié pour la première fois, d'après le vague manuscrit d'un couvent situé « près de Messine », et qu'on n'a pas retrouvé, par Athanase Kircher dans sa *Musurgia* (1650). L'authenticité, mise en doute par Gevaert, acceptée par Riemann, est incertaine;

Les trois hymnes à la Muse, à Hélios et à Némésis, publiés par Bellermann en 1840, et attribués par lui, le premier à un Denys l'ancien, les deux autres au musicien crétois Mésomède qui, d'après Suidas, vivait sous Hadrien. L'hymne à la muse est de genre diatonique et de mode dorien transposé sur le ton de *sol* ♯. Comme les deux

autres, qui sont de caractère analogue mais plus étendus, ils offrent, au point de vue purement musical, un intérêt médiocre : la mélodie est syllabique, sorte de déclamation notée, mais avec plus de raideur que le récitatif moderne, suivant un rythme déterminé par les paroles ;

L'Hymne à la Muse, attribué à Mésomède (musicien originaire de Crète, sous le règne d'Hadrien, IIe s. de l'ère chrétienne) est en mode dorien. Le second spécimen (antique) qui nous reste de ce mode, est l'*Hymne au Soleil,* — œuvre dont le titre éveille des idées de polyphonie et d'orchestration brillantes dans l'imagination d'un moderne, mais qu'il faut lire en oubliant les mélodies d'un Alexandre George ou la symphonie de Camille Saint-Saëns sur *Le feu du ciel*... Dans cet hymne au Soleil (Hélios), il y a, — aux vers 3, 5, 7, 10, 12, 16 — l'intervalle de triton (*fa*-sol-la-*si* ♮) qui eût fort choqué l'oreille des musiciens du moyen âge ;

Parmi les monuments de la musique gréco-romaine, nous possédons un petit Exercice, ou accompagnement instrumental (κροῦσις), et une mélodie instrumentale, tirés d'un traité anonyme. Au début et à la conclusion de la mélodie, la note *mi* joue le plus souvent le rôle d'une dominante subordonnée à la tonique hypodorienne, *la*. (v. Westphal, *Metrik der Griechen*, 2e édit., Leipzig, 1867, vol. I, suppl., p. 50-65 ; Gevaert, *Histoire de la musique de l'antiquité*, I, p. 141.)

La petite épigraphe de Sikilos (37 notes), trouvée en 1883 à Tralles, en Asie Mineure. Sur un mode phrygien transposé (échelle de *mi* ♭ avec 5 bémols), elle dit, non sans une grâce naïve et mélancolique, la brièveté de la vie.

Si l'on ajoute quelques fragments très courts de musique instrumentale contenus dans un traité anonyme et « semblant avoir fait partie d'une *méthode* » (Gevaert), plus quelques lignes d'un Stasimon de l'*Oreste* d'Euripide accompagnées d'une notation (très obscure) trouvée dans les papiers de l'archiduc Reinier et publiée en 1892 par Wessely, on aura tous les matériaux dont devait se contenter, il y a une vingtaine d'années, l'étude de la musique grecque. Les fouilles si heureuses faites à Delphes par l'Ecole française d'Athènes sous la direction de M. Homolle ont atténué cette pauvreté en découvrant deux hymnes à Apollon (1893)

qui sont les pièces certainement les plus importantes que nous possédions. Déchiffrés et traduits en notation moderne par M. Th. Reinach qui, pour la détermination du rythme, la traduction des paroles, et l'accompagnement, prit pour collaborateurs MM. H. Weill, E. d'Eichthal, G. Fauré, Boellmann, ces deux hymnes, après quelques erreurs de reconstruction bientôt corrigées, ont été publiés avec leur forme définitive en 1895 dans le *Bulletin de correspondance hellénique*. M. Jan, comme Gevaert et tous les musiciens spécialistes, a adopté la version donnée par M. Th. Reinach. (En ce qui concerne le second hymne, pour lequel Jan, en ses *Musici scriptores* de 1895, avait d'abord reproduit le texte provisoire donné par notre compatriote dans le *Bulletin* de 1894, v. les *Melodiarum reliquiæ* du même, 1899, p. 23). Pour le premier hymne, M. Hugo Riemann donne une version personnelle qui ne concorde avec celle de M. Reinach ni pour le rythme, le mode et le ton, ni pour les intervalles, ni pour la durée des notes quand ces notes sont les mêmes; la version française est néanmoins celle qui a le plus d'autorité.

Le premier hymne a un rythme à cinq temps. Le système adopté par M. Th. Reinach est justifié par ce fait qu'il attribue, de façon constante, une noire à la syllabe brève et une blanche à la syllabe longue. M. Riemann adopte « la mesure à symétrie normale », le 6/4; mais pour y arriver, il est obligé de déterminer les valeurs de façon tout arbitraire. Ainsi, sur les mots ἐριβρόμου θύγατρες εὐώλενοι (*filles aux beaux bras du dieu retentissant*), il accorde jusqu'à quatre temps à la syllabe μου (en la prolongeant en μου-ου) et deux temps à chacune des syllabes longues d'εὐώλενοι; plus loin, la première syllabe du mot Φοῖβον a trois temps; dans ᾠδαῖσι, ᾠ a deux temps, δαῖ en a trois; dans χρυσεοκόμαν, χρυ a deux temps, et μαν en a trois; dans Παρνασσίδος, la première syllabe a trois temps, et la dernière en a deux, etc... On a l'impression d'une petite violence exercée par M. Riemann sur le texte pour le faire entrer dans un cadre préconçu qui est arbitraire. Le genre de la composition tient à la fois du diatonique et de l'enharmonique. Le mode équivaut à notre gamme mineure, sans 7[e] degré; ainsi dans la version de Th. Reinach où la pièce est trans-

posée en *la* ♮ mineur, le *sol* est absent de la première partie. Dans la seconde partie, d'un caractère différent (et après laquelle on voudrait une reprise exacte de la première), on trouve des « métaboles » fréquentes, l'usage du tétracorde des notes conjointes avec celui des notes disjointes, des modulations assez imprévues déroutant un peu le sens musical moderne. L'ensemble a un caractère de solennité très remarquable. L'œuvre paraît être du IIe siècle avant l'ère chrétienne. Pour nous, elle est d'une originalité unique; aux anciens, elle répétait des choses déjà dites bien des fois et devait paraître assez banale.

Le second hymne à Apollon, pièce officielle de la même époque, est fixé par une notation instrumentale. Il est malheureusement très mutilé. La partie gauche de la pierre est bien conservée, mais un bon tiers de chaque ligne fait défaut. Dans les arts plastiques, les restaurations sont souvent faciles; s'il manque un nez ou un doigt à une statue, on a une foule de raisons pour être à peu près sûr de ne pas se tromper quand on restaure. En musique, surtout dans la monodie, lorsque les points de comparaison font défaut et qu'on ignore les habitudes de style de l'auteur, il n'en est pas de même. Il faut se résoudre parfois à ignorer.

CHAPITRE XIII

LA MUSIQUE CHEZ LES LATINS ANTIQUES

Caractères généraux de la musique chez les Latins. — Le théâtre à Rome. — Le lyrisme. — Les instruments. — Les mœurs musicales. — La musique sous les empereurs. — Le cosmopolitisme et le règne de la virtuosité.

D'une façon générale, les Romains ont imité et continué gauchement, en l'affaiblissant, l'art musical des Grecs; la légende de Circé, reproduite par Homère et appartenant à une île voisine des côtes italiennes, montre, — pour ne pas citer d'autre fait — les migrations qui eurent lieu, de bonne heure, dans le pays qu'on appela plus tard la « Grande-Grèce ». Mais les Latins ont fait évoluer la musique dans un sens très peu artistique, aboutissant au point terminus d'une décadence. En apparence, ils restent d'abord fidèles, sur les points essentiels, au système grec : et là où ils agissent de façon originale, ils ont des usages assez conformes à ceux dont j'ai donné le détail. Très amis des spectacles, comme tous les Méridionaux, ils ne conçoivent pas le drame sans un élément musical, plus ou moins sérieux, mais toujours réel. Ils lui conservent son caractère social en l'insérant dans les fêtes et les jeux (*ludi*) qui accompagnent une solennité religieuse; ils ont encore, en bonne place, dans leur théâtre, l'image de Dionysos, mais sans subordonner toute la cérémonie à la glorification de ce dieu unique. Leur fête la plus ancienne est la fête de Rome (*ludi romani*, *maximi ludi*) au mois de septembre, marquée, depuis l'an 364 avant l'ère chrétienne, par des représentations régulières (pantomimes étrusques) et,

depuis l'an 240, par des tragédies et des comédies, — probablement non soumises à la forme démocratique du concours, comme au temps d'Eschyle. A la fin du IIIe siècle, deux nouveaux cultes donnent lieu à des « jeux » : celui d'Apollon, célébré par les *ludi apollinares* (juillet), annuels depuis 208, et celui de la « mère des dieux », les *Megalesia* (avril), où les représentations scéniques apparaissent dès l'an 194. Tite-Live (XXXIV, 54) donne les noms des édiles curules qui promurent à cette dignité des fêtes jusqu'alors sans intérêt pour l'histoire de l'art. Il y avait aussi, en novembre, les fêtes de la plèbe, les *ludi plebeji*. Inséré dans de tels cadres, le drame lyrique — appelons-le ainsi en y mettant de la complaisance — reste, en principe, ce qu'il était à la bonne époque : le complément d'une fête religieuse, une solennité *annuelle*, soumise à l'administration et au contrôle des magistrats de la cité, destinée non à un public d'élite mais à l'assemblée populaire. Le trait à noter, comme indice d'une transformation grave, c'est l'apparition du cosmopolitisme religieux et celle de l'individualisme qui se substitue de plus en plus à l'esprit civique et collectif. Depuis Sylla, les fêtes régulières avec jeux scéniques se multiplient. Auguste introduit les fêtes de Cérès (*ludi Ceriales*); Livie crée les *palatini ludi* en l'honneur d'Auguste — empereur considéré comme dieu — jeux privés, spéciaux, et probablement réservés à un auditoire restreint. C'est le premier type du théâtre de cour. De plus, il y a des jeux non annuels, « extraordinaires », célébrés par suite d'un vœu (prononcé, par exemple, sur le champ de bataille), à l'occasion d'un triomphe ou de la dédicace d'un temple. Il y a enfin les « jeux » que donne un homme politique enrichi par le pillage, ambitieux, voulant flatter la multitude pour gagner ses suffrages.

Les théâtres, comme en Attique, sont d'abord des constructions en bois, provisoires, sans places assises et même distinctes, sauf pour les magistrats. En 194, les sénateurs ont des sièges réservés, mais *dans l'orchestre*, ce qui nécessite l'agrandissement de la scène pour que le chœur s'y transporte et y puisse évoluer : changement capital qui altérait profondément l'esthétique primitive du drame lyrique et qui, en rapprochant l'élement musical du jeu

des acteurs proprement dits, devait les confondre bientôt. Les représentations restent une œuvre de plein air. En 179, on construit un théâtre sur le modèle grec; mais il est supprimé après la fête, comme le serait aujourd'hui un décor d'Exposition après cette exposition. En 55, Pompée fait construire le premier théâtre en pierre; d'après Pline l'Ancien (*H. N.* XXXVI, 115), il contenait quarante mille places. Nous ne parlons pas des prodigalités et des fantaisies de certains particuliers : Scaurus, beau-fils de Sylla, fit construire un théâtre à trois étages — marbre, bois doré et verre — qui avait trois cent soixante colonnes, trois mille statues d'airain et pouvait contenir quatre-vingt mille spectateurs. La description étrange qu'en donne Pline fait penser à un mot connu : « ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche... »

Comme chez les Grecs, les fêtes romaines, où le drame n'apparaît qu'assez tard au lieu d'être un art original, étaient assez longues. Ainsi, de l'an 191 à 171, la fête de Rome dura dix jours; plus tard, au temps de César, elle fut étendue à quinze; parfois (ainsi, en 134) elle fut réduite à quatre. Une particularité curieuse provoquait ces variations de durée. Elle mérite d'être signalée, parce qu'elle nous ramène à l'idée religieuse qui domine toute l'organisation du drame lyrique. Durant ces cérémonies, une infraction au rituel était considérée comme une « violation » (*violata religio*) qui rendait « inefficaces » les jeux engagés, (idée d'origine magique); on jugeait alors indispensable de recommencer le cérémonial, en tout ou en partie (*ludi instaurati*). Quelquefois on recommençait seulement la journée où l'infraction au rituel avait eu lieu; d'autres fois, c'était tout l'ensemble des jeux qui était instauré; il arriva même qu'on dut recommencer plusieurs fois (*ludi bis, ludi quinquies toti instaurati*). La décadence des vieilles superstitions, et aussi les abus qui avaient provoqué assez souvent des infractions volontaires et intéressées firent supprimer cette reprise.

Les faits d'ordre musical sont peu nombreux, quoique assez importants. Des Romains de l'antiquité il ne faut rien attendre de bien brillant en matière d'art. Autant les Romains du XVI[e] siècle devaient être musiciens et artistes,

autant les contemporains de Térence et de Plaute, de Livius Andronicus et d'Attius sont incapables de goûter une mélodie en elle-même, sans paroles, sans gesticulation, sans spectacle.

Dans la comédie, il n'y a pas de chœur, mais il y a du chant ou quelque chose qui s'en rapproche. Dans les manuscrits de Plaute, en tête de certaines scènes on trouve les majuscules indicatrices D V et C. Les *D V* indiquent le parlé (*diverbium*) des personnages : le *C* est l'abréviation du mot *canticum*, chant. Ces *cantica* désignaient des scènes d'un caractère lyrique, au moins à l'origine, cela n'est pas douteux; Donat nous apprend que le nom du compositeur était cité, dans le titre de la pièce, à côté de ceux du poète et du principal acteur; nous savons que dans les Atellanes et les mimes, forme première des représentations dramatiques, il y avait des chants; mais il est fort possible que ce mot *canticum*, peu à peu privé de son sens étymologique, ait fini par désigner un simple changement dans la versification, l'idée de musique réelle n'y étant pas toujours impliquée. C'est ainsi que Virgile dit : « Arma virumque *cano*..... », je *chante* les exploits d'un héros, etc..., alors qu'il écrit, au lieu de chanter. On a aussi comparé ces *cantica* aux « stances » de notre ancienne tragédie classique (stances du *Cid*, stances de *Polyeucte*, etc...). En ce cas, le mot *canticum* ne devrait pas éveiller l'idée d'un chant : il indiquerait simplement une scène écrite en vers de mesures diverses (ou, exclusivement, en septénaires trochaïques), où la déclamation s'élevait à la forme d'une sorte de récitatif avec un maigre accompagnement instrumental.

Dans la tragédie, le chœur est maintenu; il garde sa double fonction normale de chant et de danse. Mais le chœur n'est plus dans l'orchestre, sur la frontière indécise qui sépare le public et les acteurs, le monde réel et celui de la fiction : il est monté sur la scène agrandie pour lui, sur le *pulpitum*, et il participe au jeu des acteurs qui finira par l'absorber. Ce fait est le plus important que nous avons à retenir dans l'histoire du théâtre latin ; il met fin à cette liturgie qui était la base du drame lyrique primitif, et il marque l'ouverture de l'ère moderne. Une évo-

lution parallèle en est la conséquence : le chœur perd peu à peu son caractère lyrique. Il le reprend *dans les entr'-actes*, en exécutant des « morceaux » qui, dans le drame latin, sont l'équivalent des *stasima* dans le drame grec. Horace voulait que ces morceaux ne fusssent pas des hors-d'œuvre, mais qu'un lien de convenance les rattachât au sujet de la pièce :

> ... Neu quid medios intercinat actus
> Quod non proposito conducat et hæreat apte :

« Qu'il ne chante rien, dans les entr'actes, qui ne serve le dessein du poète et ne fasse corps avec lui ». Cette musique était sans doute très inférieure à celle qu'on exécutait dans les entr'actes, il y a quelques années, au foyer du théâtre de l'Odéon...

L'accompagnement, aussi bien chez les Latins que chez les Grecs, se réduisait à l'usage d'un seul instrument : la double flûte. Une peinture de Pompéï fait voir un joueur de flûte assis sur la thymèlè, battant la mesure avec le pied. Pourquoi cet instrument unique, si faible, dans des théâtres si vastes, alors que dans nos salles modernes, beaucoup plus petites, il y a une armée formidable de musiciens? C'est qu'ici il n'y a pas, à proprement parler, de musique instrumentale, mais surtout un moyen tout pratique de marquer la mesure là où le chant se réduit à un récitatif, les danses à des marches rythmées et à une mimique expressive. Les Latins emploient la flûte, selon l'usage grec; les Grecs la tenaient des Orientaux d'Asie-Mineure, qui eux-mêmes la tenaient probablement des Égyptiens. Nous avons dit plus haut qu'elle paraît avoir été introduite dans le drame parce qu'elle imitait très bien le langage tragique de la douleur, les gémissements : elle convenait à une forme d'art qui doit provoquer « terreur et pitié »; les Romains l'employaient dans les funérailles. Cicéron dit (*de Legibus*, II, 23) que pour mettre une limite à des dépenses excessives, la loi des Douze Tables avait défendu qu'on employât plus de dix flûtistes dans les cérémonies funèbres. Des deux tubes à embouchure commune dans lesquels soufflait le flûtiste primitif après avoir passé

une courroie de cuir autour de sa tête et sur ses joues, celui de droite s'appelait, selon Varron, « tibia *incentiva* », ce dernier mot étant formé de *in* et de *cantus*; il jouait donc le thème principal; celui de gauche (tibia *succentiva*, de *sub* et de *cantus*) formait l'accompagnement de la mélodie. Sur la construction même de l'instrument, nous ne savons rien de précis. Les hypothèses récemment faites (par le philologue américain A. Howard, dans l'étude *The aulos or tibia*, Harvard Studies, 1893) sont plus ingénieuses que solides. Le mot βόμβυξ, employé par les Grecs (et dont notre Rabelais a fait *bombyciner* en parlant de la Chimère), n'éveille guère l'idée d'un son pâle et pauvre en harmoniques. A l'époque d'Auguste, la « flûte » ne méritait certainement plus le nom que nous lui donnons; d'après Horace, elle avait des clefs en métal et, pour l'éclat, elle « *rivalisait avec la trompette* » :

... Orichalco vincta tubæque
Æmula.

Rappelons-nous que l'instrument construit par Denner en 1700 fut appelé *clarinette*, du mot italien *clarino*, trompette, ce qui s'accorde avec le mot d'Horace. Une évolution analogue (dans le sens d'une sonorité plus grande) pourrait être constatée dans certains usages de la musique moderne. Ainsi, dans les orchestres, la clarinette en *ut*, avec ses sons clairs, un peu durs et rudes, est remplacée par la clarinette en *si* ♭, qui a des sons pleins et plus gras : c'est le cas pour les ouvertures de *Titus* (Mozart), de la *Vestale*, de *Cortez*, d'*Olympia* (Spontini), etc.

Sur certaines modalités du drame lyrique chez les Romains, et sur les représentations, nous avons quelques renseignements significatifs. Ils ne sont pas à l'honneur de l'esprit artistique et du goût des Latins, moins portés vers l'opéra que vers le cirque. Un jour, le public écoute une comédie de Térence; mais on apprend qu'une troupe de funambules vient de s'installer à côté du théâtre : aussitôt, les gradins sont abandonnés, et le poète reste seul avec les acteurs et sa pièce. On sait que dans la pièce d'Euripide comme dans l'opéra de Gluck, Iphigénie se rend à l'appel de son père Agamemnon avec un cortège de

jeunes filles, de vierges « dont la joue se colore de pudeur, dit le poète grec, au moindre mot blessant ». Ennius, qui fait passer ce sujet sur la scène latine, trouve que ce chœur de jeunes filles est trop fade, et il le remplace par un chœur de soldats qui font des plaisanteries. Au VII[e] livre de ses *Histoires*, Tite-Live nous raconte qu'en l'an 361 avant J.-C., des « jeux scéniques, grande nouveauté pour un peuple de soldats », furent institués pour apaiser les dieux, à la colère desquels on attribuait une épidémie soudainement déchaînée ; et il ajoute, un peu plus loin : le poète Livius Andronicus jouait, selon l'usage, ses propres pièces; mais on l'avait si souvent redemandé sur la scène, qu'il était devenu aphone; il obtint alors la permission de se faire assister par un *esclave* qui, placé devant le joueur de flûte, s'acquitta du *canticum* pour la partie musicale; personnellement, il se borna à faire les gestes, — ce qui, pour les Romains, paraît avoir été l'essentiel!

On dit parfois : « Le public d'aujourd'hui n'est pas musicien; à l'Opéra, il est surtout sensible aux décors, à l'éclat des costumes, à la mise en scène et à la pompe du spectacle. » Que faudra-t-il dire des anciens Romains? Il y a une lettre charmante et célèbre où Cicéron, homme de goût et de culture grecque, apprécie durement ses contemporains. De Rome, il écrit (vers l'an 55 avant l'ère chrétienne) à son ami M. Marius alors à la campagne. Il lui raconte qu'on vient de célébrer des *ludi*, mais qu'il a bien fait de ne pas se déranger pour les voir : comme il vaut mieux rester au milieu des livres de son cabinet, dans une villa d'où on a vue sur la forêt! « Les jeux avaient une grande pompe, mais n'étaient guère faits pour des hommes tels que vous et moi! Dans un drame lyrique imité des Grecs et intitulé *Clytemnestre*, le « clou » a été l'apparition d'un très grand nombre de mulets (*sexcenti muli*) portant le butin qu'Agamemnon ramenait de Troie; dans le *Cheval de Troie*, les spectateurs ont été émerveillés de voir des milliers de soldats armés sortir des flancs du cheval. Je ne crois pas que vous puissiez regretter le reste de la fête : les athlètes, pour lesquels Pompée lui-même confesse qu'il a perdu son huile, puis deux chasses qui ont duré cinq

jours et dont tout le monde a loué la magnificence. Le dernier jour a été consacré aux éléphants. »

Le spectacle vraiment romain, ce n'est pas le drame lyrique : c'est le cortège de triomphe avec les chars remplis de butin et les captifs enchaînés; c'est la chasse ou la naumachie dans le cirque; c'est la mort des criminels ou des esclaves sous la griffe et la dent des fauves amenés d'Afrique ou d'Asie; ce sont surtout les combats de gladiateurs.

Chez les Latins, comme partout, poésie et musique sont d'abord étroitement unies; mais, lorsque le lyrisme est devenu œuvre d'art, à la suite des modèles grecs, la musique n'est plus qu'un mot, un souvenir d'usages perdus. Lorsque Horace dit : *verba loquor socianda chordis* ; lorsque Ovide et tous les poètes contemporains parlent du « chant » qui doit accompagner leurs vers, il ne faut pas attacher plus d'importance à ce mot qu'à la rhétorique d'un Ronsard ou à celle d'un Musset (*Poète, prend ton luth*...), d'un Lamartine ou d'un V. Hugo « ajoutant à sa *lyre* une *corde* d'airain ». Au moins se bornait-on, en certains cas, à un accompagnement instrumental; c'était peu de chose. Peut-être faut-il en dire autant des compositions d'Anacréon, d'Alcée, de Sappho, qui étaient « chantées » à l'époque impériale. Quant à la danse qui, selon certains témoignages, accompagna, sur le théâtre, la récitation ou le jeu de quelques poèmes célèbres (comme ceux d'Ovide), il est probable, à défaut de renseignements précis, qu'elle consistait en une pantomime représentant le contenu de ces poèmes, et qu'elle n'avait rien de commun avec la danse proprement dite. Les Latins faisaient danser leurs esclaves, mais dédaignaient de danser eux-mêmes.

Cf. Horace, *Od.* IV, 9, 3, *Sat* I, 10, 18 etc... ; Pline, *Epist.* VII, 4, 9, IV, 19, 4 (parlant d'hendécasyllabes déclamés avec un accompagnement instrumental) ; Aulu-Gelle, *N. A.* XIX, 9, 3-5 ; Ovide, *Trist.* II 519 ; Donat, *Vita Vergilii*, p. 60 R. — Friedlænder (p. 350 et suiv.) croit que les poèmes lyriques du temps d'Auguste étaient chantés, comme, au moyen âge, les compositions des jongleurs.

La fortune des instruments de musique touche de près à l'histoire des mœurs. Tite-Live (XXXIX, ch. vi) place en

l'an 187 avant J.-C. l'invasion de Rome par la musique d'Orient, qu'il désigne, comme les autres causes de corruption et de décadence, par la formule méprisante : *luxuriæ peregrinæ.* L'opposition du parti conservateur, dans son antipathie pour le cabotinage exotique, obtint en l'an 115 avant l'ère chrétienne l'exclusion officielle de tous les instruments, sauf la courte flûte latine. Mais les mœurs furent plus fortes que les lois. A l'époque où, selon le mot de Juvénal, l'Orient se déversait dans le Tibre, Rome connut la « sambuque » (?) chaldéo-babylonienne, les « ambubajæ » exécutantes de Syrie, dont parle Horace, les virtuoses venus d'Alexandrie.

Malgré l'invasion des instruments étrangers, la flûte resta l'instrument quasi officiel.

Au temps d'Horace, on entendait dans les temples de Vénus des chants accompagnés par les cordes et les instruments à vent (*lyra, berecyntiæ tibiæ non sine fistula*, od. IV, I, 22; cf. od. III, 19, 20. Sur ces symphonies, cf. Athénée, VII, 351 E; *Anthol. lat.*, éd. Riese, II, p. 742.) — Pour le développement de la musique de théâtre, Cicéron, assimilant les progrès de la musique avec la décadence des mœurs, oppose (*de Legibus*, II, 15) les « grâces sévères » de l'art de Livius Andronicus et de Nævius aux raffinements (*modorum inflexiones*) de son temps.

A partir de l'empire, la musique tient une place assez brillante dans la vie publique et privée; mais les Romains ne goûtent presque jamais l'art pour lui-même; ils sont surtout sensibles à la quantité des instruments, à la masse sonore, ou à l'étrangeté de certaines exécutions. Les concerts « monstres » ne sont pas rares. Sénèque (*Epist.* 84, 10) dit qu'il y a plus de chanteurs dans les théâtres de son temps qu'il n'y avait de spectateurs dans les théâtres d'autrefois; que les chanteurs et les musiciens n'envahissent pas seulement la scène, mais occupent les places dans le public. Or le théâtre romain contenait de 7 000 à 12 000 spectateurs; il s'agit donc d'une musique énorme (comme il y en eut dans certains festivals anglais modernes). Certaines pièces eurent des parties accompagnées par cent trompettes. Ammien Marcellin (XIV, 6, 18) parle d'instruments à cordes aussi gros que des carrosses.

Sur les fastueuses fantaisies musicales des riches Romains, v. Cicéron, *pro Roscio Am.*, 45, 134; *Pro Mil.*, 21; *pro Cœl.*, 15; Sénèque, *Epist.* 151. — Cf. Plutarque, *de mus.* 15, 1, *Quæst. Conv.* IX, 15, 17; Quintilien, I, 10, 31.

Dès l'époque des Gracques, il y avait à Rome des écoles de danse et de chant où fréquentaient les garçons et les jeunes filles de la bourgeoisie ce qui, d'ailleurs, indignait le jeune Scipion. L'étude du chant, peu à peu, ne fut plus aussi dédaignée que par le passé (Cicéron, *de Orat.*, III, 23), bien qu'elle parût toujours un peu suspecte aux traditionnalistes et aux Romains de mœurs sévères (Cic., *Catil.*, II, 10, 23). Les empereurs, qui représentaient l'esprit populaire et non l'aristocratie, donnaient l'exemple. Nous savons par Suétone et par Tacite que Britannicus éveilla la jalousie et la haine de Néron parce qu'il chantait mieux que lui. Parmi les maîtres de Marc-Aurèle, est nommé Andron pour la musique. Commode avait appris le jeu des dés, la danse et le chant. Hadrien, Caracalla, Elagabal, Alexandre Sévère, savaient chanter et jouer de divers instruments.

Les jeunes filles ne furent point privées de ces exercices; elles formaient parfois, dans les fêtes religieuses, des chœurs avec les garçons. Catulle composa, pour un double chœur de ce genre, un poème en l'honneur de Diane. Dans les « Jeux séculaires », le chant solennel fut exécuté en grec et en latin par 27 garçons et 27 filles, dans le temple d'Apollon sur le Palatin, et au Capitole. A la mort d'Auguste, le thrène funèbre fut chanté par des enfants des deux sexes appartenant aux meilleures familles (Suétone, *Aug.*, 100). Il y eut une exécution du même genre pour la dédicace du temple d'Auguste par Caligula (Dion, LIX, 7). Le talent des dilettantes femmes n'était pas inconnu. Salluste dit que Sempronia dansait et chantait mieux qu'il ne convient à une matrone. Parmi les qualités qui doivent permettre à sa belle-fille de trouver un mari, Stace compte l'habileté à toucher de la lyre et à chanter des mélodies dont elle a écrit elle-même les paroles et la musique. Pline loue le même talent chez sa troisième femme. Lucien fait un éloge hyperbolique du chant et du jeu de la maîtresse de Lucius Verus, la belle Panthée.

L'usage d'avoir un orchestre pendant les repas vint peut-être de Grèce. Dans une scène de banquet étrusque (peinture de Cornéto), il y a un joueur de double flûte.

Sur la « musique de table » (quelquefois remplacée par des jongleries, des danses, ou même un combat de gladiateurs!), cf. Martial, IX, 77, 3; Juvénal, 11, 162; A.-Gelle, XIX; 9, 3; Pline le J., *Epist.* I, 15.

Un intérêt tout personnel de vanité fit introduire à Rome les concours de chant, parodie d'une institution grecque.

Parmi les dilettantes impériaux, le plus caractéristique est certainement Néron. Une de ses idées fixes fut de s'élever au-dessus du talent de l'amateur, pour arriver jusqu'à celui d'un professionnel et d'un véritable artiste. De basses flatteries l'encourageaient. A peine maître de l'empire, il appelle auprès de lui le citharède Terpnus; il a pour l'hygiène et la culture de sa voix des soins particuliers. En 59, à l'âge de vingt-deux ans (5e année de son règne), il s'essaie dans ses jardins et dans son palais; en 64, à Naples; enfin, en 65, il affronte le public de Rome, sur la scène du théâtre de Pompée, en se soumettant aux règles des concours ordinaires et en demandant à être jugé en toute indépendance (ce qui ne l'empêchait pas d'avoir ses admirateurs à gages et de faire espionner ceux qui applaudissaient avec tiédeur). A la fin de l'an 66, il entreprend un voyage artistique, une « tournée » en Grèce.

L'empereur Domitien, à la fin du Ier siècle, alla plus loin que Néron. Il fit construire par l'architecte Apollodore un théâtre (l'Odéon) de 10- à 11 000 places, destiné à des concours consacrés en partie à la musique : chant, citharodie, soli de flûte, chœurs; ils attiraient beaucoup de virtuoses étrangers, qui, comme nous l'apprennent certains témoignages, étaient assez souvent exécutants, compositeurs et poètes tout ensemble : tels le chanteur Tigellius à la cour d'Auguste, Ménécratès et Mésomédès qui vivaient au temps de Néron et d'Hadrien.

Le talent de plusieurs de ces virtuoses dut être fort grand, car on leur prodigua les faveurs exagérées dont quelques célèbres exécutants du XIXe siècle ont joui. On fixait par des inscriptions le souvenir de leurs exploits;

on leur élevait des statues; on leur donnait les droits du citoyen, des couronnes d'or. D'Asie Mineure en Grèce, dans les îles, en Italie, ils faisaient des tournées triomphales, provoquant parfois de grands enthousiasmes. Leurs honoraires ou, comme nous disons, leurs « cachets », étaient très élevés : Suétone nous apprend que Vespasien, habituellement si avare, donna 200 000 sesterces aux citharèdes Terpnus et Diodore. Le prix de leurs leçons particulières était très élevé. Une inscription de Téos (*Hermès*, 1875, p. 501-503) fait connaître un cas où le citharodiste était payé deux et trois fois plus que les autres éducateurs de la jeunesse. On sait les cris d'indignation que de telles injustices arrachaient à un Juvénal. (Cf. Martial, III, 4, et V, 56.)

L'engouement du public, en particulier celui des grandes dames, pour les virtuoses, allait parfois jusqu'au scandale. Des matrones de la haute société conservaient pieusement la baguette dont s'était servi tel célèbre joueur de cithare. Ces artistes étaient reçus dans les plus illustres maisons, traités avec égards, comblés de biens. Le célèbre citharède Anaxenor reçut dans sa propre cité des honneurs extraordinaires : Strabon (l. XIV) nous apprend qu'on lui avait conféré une dignité religieuse (un *bénéfice*, aurait-on dit, sous notre ancien régime) et qu'on lui avait élevé une statue de bronze avec une inscription où il était égalé aux dieux pour le charme de sa voix; le triumvir Marc Antoine lui abandonna le droit de prélever les tributs de quatre cités, et lui donna une garde de soldats! Le chanteur et flûtiste Tigellius de Sardaigne fut un des habitués de la cour de Cléopâtre et de celle d'Auguste. Le chanteur lyrique Apelles, favori de Caligula, tomba en disgrâce pour avoir hésité à donner la réponse à cette question : « Lequel te paraît le plus grand, Jupiter ou moi? » Néron donna un palais et une fortune au citharède Ménécrates...

A ces folies on peut opposer la mésaventure, dans une île des Cyclades, du citharède dont parle Strabon (XIV). Au moment où il jouait en public, on entendit la sonnette d'un marchand de poissons; aussitôt, tout le monde abandonna le musicien et courut au marchand, sauf un spectateur à moitié sourd. — Merci, Monsieur, lui dit l'artiste,

pour l'honneur que vous me faites, et bravo! vous, au moins, vous n'êtes pas ému par la sonnette d'un marchand de poissons! — Le marchand de poissons a sonné? demande vivement l'auditeur, qui d'abord n'avait pas entendu l'appel; et il disparaît comme les autres.

Le snobisme produisait chez les virtuoses une vanité sans bornes. A l'époque d'Auguste (ou de Tibère) un premier flûtiste (*princeps* : prince), qui « accompagnait » les danseurs, eut un jour un accident qui le tint éloigné de la scène pendant plusieurs mois. Un riche organisateur de spectacles le décide enfin à remonter sur les planches. Au début de la pièce (qui paraît avoir été une allégorie) le chœur chante, après un roulement de tonnerre, ces paroles, nouvelles pour notre virtuose : « Réjouis-toi, Rome, ton prince est sauf! » Le flûtiste envoie des baisers avec la main, car il prend pour lui le compliment adressé à l'empereur. Les chevaliers, s'amusant de cette sottise, demandent un *bis*. On recommence. Le flûtiste s'incline jusqu'à terre; le gros public croit qu'il demande une couronne! Enfin, la sotte erreur du musicien est comprise de tout le monde : exaspéré, le flûtiste prend ses souliers et les jette devant lui, au milieu de l'indignation générale (Phèdre, V, 7).

Les virtuoses étaient fort capricieux. Presque moderne est l'observation d'Horace nous disant qu'en petit comité ils se faisaient énormément prier, mais, que, s'ils se lançaient d'eux-mêmes sans qu'on les eût invités à jouer ou à chanter, on ne pouvait plus les arrêter. Ils étaient influents et parfois redoutables. Un Cicéron, personnage consulaire et grand avocat, était déjà obligé de compter avec le flûtiste chanteur Tigellius, qui avait eu le bonheur de plaire à César. (Cic., *Epist. ad Famil.*, VII, 24, et *ad Att.*, XIII, 49.) Dans une de ses satires (I, 3, 1-19), Horace parle abondamment de la morgue et des caprices de ce Tigellius, originaire de Sardaigne.

Un exécutant connu prenait toujours ses précautions avant de paraître devant un public qui, sans avoir l'intelligence musicale que semble lui prêter Cicéron (*De Orat.*, III, 50), était sensible au rythme et ne ménageait pas, à l'occasion, les témoignages bruyants de son mécontentement, comme font encore les méridionaux; les virtuoses

plaçaient dans la salle des applaudisseurs payés. La « claque », en un mot, était d'usage courant, au théâtre et aussi à la ville, comme « réclame ». (Cf. Martial, IV, 5. 8.)

Bibliographie

Musique grecque. — Il est impossible, tant elle serait longue, de donner ici la liste de tous les ouvrages importants sur la musique grecque. Nous ne pouvons citer que les plus grands noms de l'archéologie musicale : JOH. FRIEDR. BELLERMANN, qui, par une étude comparative des manuscrits, a démontré l'exactitude des tables d'Alypius et fixé une doctrine relative à la notation grecque, dans un ouvrage capital, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen* (1847), et son contemporain KARL FORTLAGE auteur d'un livre qui, à la même époque, aboutissait aux mêmes conclusions : *Das musikalische System der Griechen in seinem Urgestalt*; RUDOLF WESTPHAL, dont les ouvrages admirables (parfois aventureux) sont énumérés plus haut; FR. AUG. GEVAËRT, auteur de l'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875-81, 2 vol.), trésor d'érudition pénétrante où abondent les vues d'ensemble et les hypothèses hardies, et, en collaboration avec VOLLGRAFF, les *Problèmes musicaux d'Aristote*, accompagnés d'un commentaire qui, à lui seul, est une histoire de la musique grecque; parmi les vivants : M. HUGO RIEMANN et le 1er vol. de son *Handbuch der Musikgeschichte*, qui, sur un assez grand nombre de points, rectifie Gevaërt; M. CH. E. RUELLE qui a rendu aux archéologues le service de traduire en français les traités des théoriciens grecs : Aristoxène (1871), Nichomaque (1881), Euclide (1884), Alypius, Gaudence, Cléonide, etc.; TH. REINACH, restaurateur des hymnes à Apollon, éditeur du *De musica* de Plutarque, auteur des importants articles *Musica* et *Lyra* insérés dans le Dictionnaire de Darenberg et Saglio, et de nombreuses études parues dans la *Revue des études grecques*. Cette dernière Revue (Paris, Leroux) a publié en 1909-1910 un important travail de M. FRANCISQUE GREIF, *Études sur la musique grecque*, dont la première partie expose les principaux éléments de l'harmonique grecque, et dont la seconde est consacrée à un examen critique de la doctrine de Bellermann.

L'ancienne édition de MEIBOM (*Antiquæ musicæ auctores septem*, 1652) est aujourd'hui remplacée par l'édition critique *Musici auctores græci* donnée par KARL VON JAN (1895), petit volume contenant l'appendice *Melodiarum reliquiæ* (complété et rectifié à part en 1899).

L'application des principes de la rythmique grecque à la musique moderne a été faite par JULIUS VON MELGUNOW, dans son recueil des préludes et fugues de J.-S. Bach, scandés d'après le système de Westphal (v. p. 167) et par DORSAN VAN REYSSCHOOT dans son édition des symphonies de Beethoven (partition d'orchestre, format de poche, Breitkopf, 1911).

Musique latine. — Tous les faits relatifs à la musique chez les Latins de l'antiquité sont indiqués (sans beaucoup d'ordre) dans le dernier volume de l'ouvrage de FRIEDLÆNDER sur les mœurs romaines, dont nous nous sommes servi pour écrire le chap. XIII de cette histoire.

TROISIÈME PARTIE

LE LYRISME RELIGIEUX ET PROFANE DU MOYEN AGE. — LA CONQUÊTE DU CONTREPOINT.

L'objet de la musique est de charmer Dieu, de mettre en fuite le diable, de guérir les maladies, de provoquer l'amour.

(JEAN TINCTORIS, XVe siècle.)

Nulle chanson ne m'agrée
Si elle ne vient de fine amour.

(LE CHATELAIN DE COUCY.)



CHAPITRE XIV

LE LYRISME RELIGIEUX DU CHRISTIANISME

La musique juive, pénétrée par la musique grecque; son organisation antique et ses caractères. — L'ermite Pambon et son opinion sur le chant religieux. — Pourquoi les premiers chrétiens ont-ils associé au culte la pratique du chant? réponses diverses à cette question, et solution du problème. — Épuration du legs musical judéo-grec par les premières églises chrétiennes. Les instruments. Les genres. — La psalmodie dans les monastères d'Orient : le solo; le chant responsorial; le chant antiphonique. — L'alleluia. — Les hymnographes orientaux. — Continuité du courant grec dans l'église latine. — Dialectes du chant latin. — Grégoire le Grand et les influences grecques. — Diffusion du chant grégorien en Italie, en Gaule, en Espagne, en Angleterre. — Inaptitude musicale des Germains.

La musique grecque s'est répandue dans le monde civilisé suivant deux courants. Le premier va de Grèce en Italie en cédant au mouvement général des mœurs, des lettres et des autres arts. Nous en avons parlé dans le dernier chapitre. Le second suit la même route, mais après avoir fait une boucle : il va d'abord en Asie Mineure, où il se mêle comme un affluent, (ou comme un reflux, si on songe à ses origines premières) à l'art juif traditionnel : de la combinaison de la musique grecque et de la musique hébraïque est sortie une forme de chant soumise à la loi d'évolution, qu'on peut suivre, comme un fleuve, jusqu'au delta de sa diffusion dans les pays occidentaux; le moyen âge devait l'appeler le « chant grégorien », puis le « plain-chant ».

L'église est l'héritière de la synagogue qui elle-même, au commencement de l'ère chrétienne, était enveloppée et pénétrée par l'art grec. Les Apôtres parlent de la cithare

grecque comme d'un instrument familier (Paul, I, *Cor.* XIV, 7; Jean, *Apocal.* V, 8; XIV, 2; XV, 2). La musique des Grecs, comme leur langue, était universelle. La religion du Christ ne put d'abord que se conformer à l'organisation musicale de l'ancien culte juif auquel elle était si étroitement rattachée. Or cette organisation, avec ses usages pratiques, était plusieurs fois séculaire.

D'après M. l'abbé Vigouroux qui renvoie à tous les textes de la Bible (*Psautier polyglotte*), on peut résumer ainsi l'histoire de cette organisation. Quand David est monté sur le trône, il organise la musique sacrée qui comprend des joueurs d'instruments et des chantres (XIe s.); et l'institution, expressément maintenue par Ezéchias et Néhémie, subsiste jusqu'à la ruine du temple. Dans un premier groupe, il y a trois chefs de chœur : Héman, Asaph et Ethan; dans un second, quatorze lévites distribués en trois chœurs d'après les instruments dont ils jouent : le premier comprend les trois chefs qui ont des cymbales pour diriger les chantres et les musiciens; le second est composé de huit musiciens qui jouent du *nébel*, et le troisième de musiciens jouant du *kinnôr*. Plus tard, David compléta cette œuvre. Parmi les descendants de Lévi, quatre mille sont choisis « pour louer Dieu avec des instruments de musique ». Les chantres, comme les prêtres, sont divisés en vingt-quatre classes. Les fils d'Asaph (quatre), ceux d'Idithun (six), ceux d'Héman (quatorze), deviennent chefs des vingt-quatre classes de chantres. Ils ont sous leurs ordres deux cent quatre-vingt-huit maîtres, chargés d'instruire les autres. Cette organisation musicale établie par David et conservée par Salomon, est plus ou moins altérée sous leurs successeurs idolâtres; mais les rois réformateurs, Ezéchias, Josias (VIIIe-VIIe s.) ont soin de la faire revivre. — Au Ve siècle, sous Néhémie, on chantait et on jouait « à la manière de David ».

Il importerait beaucoup de savoir dans quel état l'Église chrétienne a trouvé la musique sacrée et comment elle l'a transformée. Sans doute, les documents font défaut pour fixer le point de départ de façon précise et complète, puisque de l'ancienne synagogue, antérieure à Jésus, il ne reste aucune mélodie; nous connaissons cependant plusieurs faits qui, si on les rapproche de ce qui s'est passé ultérieurement, sont de la plus haute importance.

Les textes déjà cités ici, où les instrumentistes sont constamment indiqués à côté des chanteurs, suggèrent l'idée d'une musique aussi riche et brillante que la poésie même des Psaumes : musique nullement mystique de tendance,

associée au sentiment religieux le plus profond mais exprimant une vie intense et très en dehors, encore tout imprégnée de naturalisme, étalant ses ressources au lieu de les resteindre, comme il sied à un peuple jeune, plein de force, « pour qui les maux de la vie ne deviennent pas des maladies chroniques » (E. Renan). La nature et l'art sont mis franchement au service du culte ; on ne cherche pas dans un ascétisme résolu une consolation, un refuge nécessaire ou une arme contre la dégénérescence. La musique est instrumentale et vocale à la fois. Si la nature entière doit bénir le Très-haut, l'homme ne doit-il pas célébrer le Seigneur avec toutes les voix, tous les instruments dont il dispose? Pour la danse, aucun des textes qui la mentionnent ne permet d'affirmer qu'elle ait régulièrement fait partie du culte ; mais un grand nombre de textes nous apprennent qu'elle accompagnait les réjouissances religieuses. A la fin du livre des *Juges* (XXI, 19 et suiv.) elle est mentionnée comme ayant un caractère moitié sacré, moitié profane. On s'est demandé si les femmes ne participaient pas au culte comme chanteuses. La question est très obscure. L'*Exode* (XVIII, 8) parle des « femmes qui veillaient à la porte du tabernacle ». Le psaume CXLVIII fait appel aux femmes en même temps qu'aux hommes pour louer Dieu : « Que les jeunes hommes et les jeunes filles, les vieillards et les enfants louent le nom du Seigneur! » — Peut-être est-ce un appel du même genre que celui qui est adressé aux éléments.

Sur la danse, v. *Paralip.* I, XVI, 29 ; *Exode*, XV, 20 ; *Juges*, XXI, 21 ; Rois, I, XVIII, 6 ; III, I, 40 ; *Ps.* LXVII, 26 ; et la dissertation de Joh. Spencer *De saltandi ritu et ramorum circumagitatione*, dans Ugolini, t. XXXII, p. MCXXXIII ; *ibid.*, la dissertation de Jacob Schudt, *De cantricibus templi* (p. DCLXIII et suiv.), celle de Lamy, qui conclut négativement (*De levitis et cantoribus*, p. DLXXVI). Schudt croit que les femmes ont participé au chant religieux, mais il interprète mal les textes et les cite parfois sans exactitude : (ainsi il s'appuie à tort sur le ps. LXVIII, v. 25, 26.) Le répertoire compilé par Ugolini est un fatras, mais des textes importants y sont réunis.

De ce patrimoine si riche et si brillant qui lui est légué par le judaïsme et, subsidiairement, par le paganisme, la religion chrétienne va tirer des usages dont les caractéristiques seront le choix, l'élimination fragmentaire aussi bien pour le texte des paroles que pour la technique et l'exécu-

tion musicales, la recherche d'un art plus simple, l'application à épurer et à filtrer ce torrent de lyrisme que l'imagination orientale avait fait passer dans le temple. Pour comprendre cet appauvrissement réel, racheté plus tard par l'adoption d'une forme qui, sans rompre avec le passé, sera originale et d'une valeur esthétique supérieure, il faut tenir compte de la morale du christianisme (nettement pessimiste, puisqu'elle juge la vie actuelle mauvaise et empoisonnée, — hostile par conséquent au sensualisme musical) et aussi des conditions sociales dans lesquelles ont vécu les premiers chrétiens : ils n'ont joui de la liberté qu'après l'édit de Milan (édit de Constantin, 313); jusque-là, et bien souvent après cette date, ils formèrent une secte persécutée, obligée de se cacher, ignorant nécessairement cette triomphale musique de plein air dont les Psaumes donnent l'idée.

Le premier emprunt que le christianisme fait aux religions antérieures (attachées elles-mêmes à une tradition dont nous avons exposé les origines chez les primitifs), c'est l'usage même du chant dans le culte divin. Un tel fait nous paraît aujourd'hui tout naturel; mais il a ses causes profondes. Quand on adore un dieu qui a pris figure humaine et qui est mort pour racheter les hommes de la damnation éternelle, — un Dieu pur esprit, infiniment parfait, créateur et souverain maître du monde, omniscient, partout présent, ayant trois personnes et un cependant, il paraît aussi inutile de chanter en son honneur que de lui offrir de l'encens, comme s'il s'agissait d'un roi dont il faut flatter l'orgueil et publier la gloire. Aussi certains chrétiens des premiers siècles étaient-ils, par principe, hostiles au chant. Nous le savons par une jolie historiette conservée dans un manuscrit qui est à la Bibliothèque de Vienne, et que Gerbert a eu la franchise, ou la naïveté de mettre en tête du recueil de ses *Scriptores*. Le moine Pambon s'est retiré au désert avec quelques disciples; il envoie un jour l'un d'eux à Alexandrie pour de petites affaires. Le disciple voit l'Eglise de S. Marc, couche dans le vestibule du temple, entend les offices; puis il s'en retourne absolument bouleversé. — Qu'as-tu, mon fils? lui dit le vieillard; Quelque tentation mauvaise t'a-t-elle assiégé dans la ville? — Ah mon père! répond le jeune homme; nous ne connaissons pas le service de

Dieu! Nous ne savons pas chanter ses louanges! — Voici la réponse du vieillard, scandalisé à la seule idée de chanter devant Dieu :

Si in conspectu Dei adstamus, cum magna compunctione, non vero in elevatione vocis nos adsistere oportet. Neque enim monachi in hanc eremum secesserunt ut Deo adsistentes vocem extollant aut cantica modulentur, vel modulos concinnent, manusque agitent, et pedes discurrendo moveant; sed magno cum timore ac tremore, lacrymisque et suspiriis, cum reverentia atque bene compuncta et moderata humili voce preces deo nos offerre oportet.

... Venient dies quando Christiani corrumpent libros sanctos Evangeliorum sanctorumque Apostolorum et divinorum Prophetarum, emollientes Scripturas modulosque componentes... et mens corum in modos et sermones gentilium effundetur.

Quand nous sommes en présence de Dieu, nous devons avoir une grande contrition, et non une voix éclatante. Les moines ne se sont pas retirés dans ce désert pour avoir le verbe haut, moduler des hymnes, arranger des rythmes, agiter les mains et les pieds en courant çà et là : c'est avec crainte et tremblement, avec larmes et soupirs, avec respect, contrition et humilité de la voix que nous devons apporter nos prières à Dieu.

... Des jours viendront où les chrétiens corrompront les livres saints des Évangiles, des saints Apôtres et des divins Prophètes, en édulcorant l'écriture et en composant des cantilènes... Leur raison se dissoudra en mélodies et discours de païens.

(*Geronticon* S. Pambonis Abb. IVe siècle).

Pourquoi donc chante-t-on pendant le culte, alors surtout que les premiers chrétiens n'étaient ni artistes, ni musiciens, et que certains jugeaient le chant incompatible avec la vraie foi? Il y a là une question; et ce qui montre bien qu'elle n'est pas simple, c'est l'extrême et bizarre diversité des réponses produites par les écrivains modernes.

Voici quelques opinions :

— « Le chant exprime l'allégresse du croyant pénétré par le sentiment du divin; c'est un moyen de proclamer et de publier la gloire de Dieu. »

— « Le chant, comme la musique instrumentale, est un des moyens employés pour donner le plus d'éclat possible à un acte religieux. »

— « Le chant est un moyen employé pour que la parole sacrée *porte* mieux. La poésie, le drame, la harangue, ont besoin de secours et d'aide pour arriver à la foule et l'émouvoir. Les premiers docteurs

de l'Église, investis d'une mission divine, se sont servis du chant, à l'exemple des Grecs, pour donner un véhicule au verbe liturgique. »

— « Le chant est un moyen d'unification; la psalmodie ramène le peuple des fidèles à l'harmonie d'un seul chœur » (S. Basile, in *psalm.* I, 2).

— « La psalmodie procure le plus grand de tous les biens : l'amour » (*id.*, *ibid.*).

— « Le chant permet aux fidèles d'apprendre et de retenir plus facilement le texte sacré » (*Maxim. Schol. in libr. de eccles. hierarch.*, dans Migne, IV, 66).

— « Le chant est un moyen de faire arriver les fidèles à la contrition, à la *compunctio cordis*; les paroles ne les toucheraient pas suffisamment : la musique est un moyen de les amener à un état d'esprit vraiment religieux. » (Rhaban Maur, *De cleric. institut.* II, 48. Cf. Grégoire de Tours, *Expos. brev. ant. liturg. Gall.*, dans Migne, LXXII, 95; Isidore de Séville, *De eccles. offic.* I, 5.)

— « Dieu n'aime pas la musique en soi. Il n'a pas plus besoin de chant que de victimes; s'il admet, s'il veut qu'on chante, c'est par pitié pour la faiblesse de l'homme et son penchant aux enfantillages. Il accepte un petit mal (la musique) pour en éviter un beaucoup plus grave (l'éloignement de la vraie religion)... La musique est un inconvénient nécessaire, un pis-aller indispensable. » (Bruno Carthus. *Expos. in psal.* 41).

— « Notre chant n'est qu'un écho, une imitation de celui des anges. C'est dans le ciel que la musique a été inventée. Autour et au-dessus de nous chantent les anges. Si l'homme est musicien, c'est par une révélation du Saint-Esprit; le chanteur est inspiré d'en haut. » (S. Jean Chrysostome, *In ps.* 7. Cf. Aurélien de Réomé, dans les *Scriptores* de Gerbert, I, 30 a : Elias Salomo, *ibid.* III, 17 a; Socrates, *Hist. Eccles*, VI, 8.)

— « [Si on chante les psaumes, c'est que] les paroles du Psautier embrassent toute la vie humaine, tous les états d'esprit et toutes les émotions de l'âme; avez-vous besoin de pénitence ou de confession? êtes-vous tourmenté de tribulations ou de tentations? Êtes-vous victime d'une persécution? Avez-vous échappé à vos ennemis en vous cachant? Êtes-vous affligé, ou bien êtes-vous sorti victorieux des mains d'un adversaire, et voulez-vous en remercier Dieu en publiant sa gloire? Pour tout cela, vous trouverez matière abondante dans les Psaumes, et pourrez offrir à Dieu, comme étant son propre ouvrage, tout leur contenu. » (S. Athanase, *Ep. ad Marcellinum*, dans Migne, *Patrol. grecque*, XXVII, 42).

— « [Le chant des psaumes], c'est la bénédiction du peuple, la gloire de Dieu, la louange de la communauté, l'applaudissement de tous, le langage de l'assemblée, la voix de l'Église, la suave confession de la foi, la dévotion respectueuse, la joie de la liberté, le cri des délices, l'écho de la béatitude. » (S. Ambroise, *Préf.* du *Commentaire des Ps.*, dans Migne, *Patr. lat.* XIV, 924).

— « Parmi toutes les institutions de l'Église, il n'en est pas de plus *agréable* à Dieu que le chant continu des Psaumes. » (Inter omnia

Ecclesiæ instituta, nullum Deo gratius quam continua psalmodiæ decantatio. Adam de Fulda, dans Gerbert 338 a.)

— Le but de la psalmodie comme de la prière, c'est *d'apaiser* Dieu », μειλίσσεσθαι τὸν Θεὸν (Justin, martyr, dans Migne, *Patr. gr.* VI, 188).

— « Nous devons chanter comme si nous étions toujours en présence de Dieu, et *non pour plaire aux hommes* » : Totum [cantum] tanquam in conspectu Dei, non hominibus placendi causa celebrare debemus (Nicet, dans Gerbert, I, 13 a).

— « Quoiqu'on *plaise* davantage à Dieu en chantant avec le cœur, et non avec la voix seule, l'un et l'autre sont légitimes et on plaît doublement quand les deux qualités sont réunies. » Quamvis... Deo magis placeat qui corde, quam qui voce canit, utrumque tamen ex ipso est et dupliciter prodest si utrumque fiat (dans Gerbert, I, 213).

— Le Psaume (la psalmodie) est l'œuvre des anges : ψαλμὸς, τὸ τῶν ἀγγέλων ἔργον (saint Basile, *Homil. in Psalm.* 1, 2).

— « La psalmodie est *le remède* chantant de l'âme. » Ἐμμελὲς ψυχῆς ἄκος (Grégoire de Nazianze, *Carm.* II, 2, 8).

— « On chante ou on lit le texte des Psaumes, *soit dans les oraisons pour effacer les péchés, soit dans les obsécrations pour acquérir des vertus. soit dans les actions de grâces pour des biens déjà acquis.* » Psalmorum verba cantat aut recitat, sive in orationibus pro peccatis abluendis, sive in obsecrationibus pro virtutibus adipiscendis, sive in gratiarum actionibus pro jam adeptis (Comment. de la règle de saint Benoît, dans Migne, CXXIX, 1022).
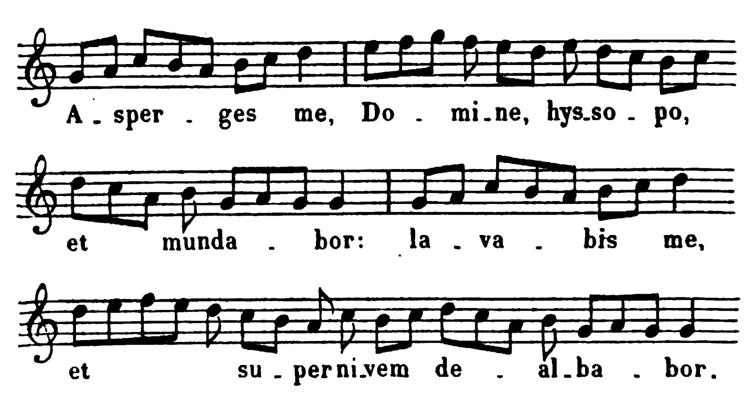
Dans une sorte de « thèse » intitulée *Complexus effectuum musices*, Jean Tinctoris (xve siècle) attribue vingt pouvoirs à la musique, entr'autres : charmer Dieu (1), mettre en fuite le diable (9), provoquer l'extase (10), guérir les malades (14), provoquer l'amour (17), béatifier les âmes.

— « Communi experientia novimus [cantum sacrum] et divino cultui *amplitudinem* quamdam tribuere, animosque *miris modis ad cœlestia pertrahere*;... cantus sacer animorum *utilitati accommodatus* :... ad animorum edificationem. » (Préface de l'édit. vaticane du Graduel, officielle d'après le décret du 7 août 1907).

De ces textes divers, où il y a plus d'imagination et d'ingéniosité que de vraie critique, il résulte que l'Église ne sait plus, ou ne sait que vaguement, et peut-être n'a jamais su exactement pourquoi elle chantait en adorant l'Être suprême. Si elle s'est posé la question, c'est pour y répondre de façon plus oratoire que précise. La seule explication plausible qu'on trouve dans les textes, est celle-ci : nous chantons par *tradition* : *auctoritatem... in Ecclesia cantandi causa devotionis traxit a cantu religiosorum antiquorum tam in novo quam in vetere testamento* (Jean de

Muris, *Sum. mus.* dans Gerbert, III, 1976; cf. *ibid.*, II, 2536). Nous connaissons le point de départ de cette tradition. C'est la magie primitive. Rendons-nous-en compte par un simple exemple :

On purifie de l'eau en chantant une formule; on trempe dans cette eau une branche d'hysope (plante aromatique, de la famille des labiées), puis on asperge un possédé, pour chasser de lui le mauvais Esprit. Que penser d'une telle opération? Elle est nettemet magique. Elle est indiquée au psaume 50. (Cf. *Lévitique*, XIV, 4.) *Carmine et herbis*, aurait dit un poète du siècle d'Auguste en racontant cela. Or, c'est ce que chante aujourd'hui l'Église, aux dimanches qui sont en dehors du temps pascal : *Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor : lavabis me, et super nivem dealbabor*; Tu m'aspergeras, Seigneur, avec l'hysope, et je serai purifié; tu me laveras, et je serai plus blanc que neige :



Du même genre est l'antienne *Vidi aquam egredientem*, qui se chante du dimanche de Pâques à la Pentecôte, et la prière *Aqua comburit peccatum hodie* (Octave de l'Epiphanie).

Cette attribution à l'eau, par la formule chantée, de vertus surnaturelles, est fort ancienne. On a trouvé au mont Athos un manuscrit grec (pontifical d'un évêque du IVe siècle, Séparion de Thumis) qui contient une bénédiction de l'huile et de l'eau dans les termes suivants (je cite d'après Dom Cabrol, *La Prière antique*, p. 340) :

« Nous bénissons par le nom de ton Fils unique, Jésus-Christ, ces créatures (l'huile et l'eau); nous invoquons le nom de celui qui a souffert, qui a été crucifié, qui est ressuscité, et qui est assis à la droite de l'Incréé, sur cette eau et sur cette huile. Accorde à ces

créatures (l'huile et l'eau) *le pouvoir de guérir; que toute fièvre, tout Esprit mauvais et toute maladie soient mis en fuite par celui qui boit ces breuvages ou qui en est oint, et qu'ils soient un remède* », etc.

Sans doute, l'Église a un tout autre esprit que celui des superstitions primitives; mais la tradition est maintenue, au moins dans sa forme. C'est ainsi que la langue des païens (le latin) a été conservée par elle. La croyance qui persiste obscurément, en dépit de tous les progrès de la pensée et du sentiment moral, c'est que le chant sert d'intermédiaire entre l'homme et les Esprits, et qu'il a une action sur eux; c'est que la parole — surtout modulée — a des pouvoirs merveilleux. L'auteur présumé d'une lettre aux habitants d'Antioche, dit : « Je salue les sous-diacres, les lecteurs, les *chantres*, les portiers et les *exorcistes* » (l'évêque Ignace, martyrisé en 107. Migne, *Patr. gr.* V, 908). De telles formules sont extrêmement claires et significatives, quand on les replace dans leur cadre historique en les rapprochant des faits antérieurs et de ce que nous connaissons des civilisations voisines dans cette partie du superstitieux et traditionnel Orient. Dans son beau livre sur la *Prière antique*, le bénédictin Dom Cabrol dit avec infiniment de raison que les rites du christianisme touchent profondément le cœur de l'homme moderne, parce qu'on peut les rattacher *aux plus anciennes traditions de l'humanité*.

Voici maintenant les éliminations qu'opéra le christianisme dans le legs judéo-grec.

Les instruments furent d'abord exclus du culte divin. La flûte, chère aux dionysies païennes, fut particulièrement méprisée. Clément d'Alexandrie rappelle et explique cette exclusion générale dans un texte souvent cité : « Nous n'avons besoin que d'un instrument, la parole qui apporte la paix;... nous n'avons que faire de l'ancien psaltérion, de la trompette, de la cymbale en usage chez ceux qui s'exercent à la guerre (*Pédag.* II, 4; dans Migne, *Patrol. gr.* VIII, 443). Eusèbe tient à peu près le même langage. Mais Clément d'Alexandrie (IIe s.) et l'évêque Eusèbe (IIIe s.) parlent ici moins en historiens qu'en théologiens cherchant, après coup, à expliquer un fait dont les causes réelles leur échappaient. On peut conjecturer que si les instruments

furent exclus, c'est que leurs voix éclatantes convenaient mal à un groupement religieux encore très modeste, sans autorité reconnue et obligé à la prudence. Quoi qu'il en soit, cette exclusion est d'importance très grande pour l'histoire ultérieure du chant liturgique en Occident. Dès le IVe (ou le Ve) siècle, l'emploi des instruments avec le chant était formellement prohibé dans les Églises; les voix seules étaient admises. Ce sont les empereurs de Byzance, qui, avec leurs habitudes de luxe oriental, introduiront plus tard dans l'église le plus beau des instruments : l'orgue (lequel paraîtra en Gaule au VIIIe siècle, grâce à un don de l'empereur Constantin Kopronyme au roi Pépin).

Une seconde exclusion fut celle des genres chromatique et enharmonique, complices secrets des mollesses païennes. Clément d'Alexandrie dit à ce sujet : « Il ne faut admettre que des harmonies modestes et décentes; au contraire, répudier les accords efféminés et sensuels... Leur allure recherchée conduit à un genre de vie énervant et raffiné; tandis que des modulations graves inspirent la tempérance, empêchent la licence et l'ivresse. Il faut donc éviter des harmonies chromatiques et légères, comme elles sont en usage dans les orgies impudiques des courtisanes. »

Nous avons à indiquer maintenant les formes principales du chant religieux, qui empruntait et emprunte encore aujourd'hui le plus grand nombre de ses textes littéraires au recueil des Psaumes.

C'est dans les monastères d'Orient, dans ceux de Syrie et d'Égypte particulièrement, que furent d'abord déterminées les formes types de la psalmodie en même temps que celles de la liturgie. Les liturgies Syriaque et Chaldéenne, qui se sont constituées dès le début, ne comprennent pas moins de 1 400 mélodies, transmises jusqu'à nos jours par la tradition orale, conçues, pour l'immense majorité dans le genre diatonique, et récemment notées par un moine bénédictin qui annonce leur prochaine publication. Deux villes, qui ont joué un grand rôle dans l'histoire de la civilisation et qui ont légué aux peuples occidentaux tant d'autres types artistiques, furent les points de départ les plus importants du mouvement : Antioche et Alexandrie où la musique était cultivée avec grande faveur, et qui

étaient pour les églises grecques d'Orient ce que fut pour les églises latines, aux VII[e] et VIII[e] siècles, la *schola cantorum* de Rome. Les anciens écrivains du christianisme et les témoins profanes occasionnels ne nous donnent malheureusement pas de détails précis et techniques; ce ne sont pas des musiciens spécialistes, et ils ont tous d'autres soucis, en un temps où l'établissement et la défense des dogmes sont l'affaire essentielle, que de se livrer à des analyses musicales un peu approfondies. Le document liturgique le plus ancien que l'on connaisse (papyrus appartenant à l'archiduc d'Autriche Rénier et remontant au début du IV[e] siècle) nous renseigne sur la psalmodie pratiquée en Orient vers l'an 300, mais sans la moindre trace de notation. Il est cependant facile de rattacher à ses origines véritables l'œuvre qui, à partir du VII[e] siècle, devait porter le nom de son réorganisateur, le pape Grégoire, et être appelée, quelques siècles après, le « plain chant ».

Les trois formes d'exécution des Psaumes, restreintes au chant seul, ont été et sont encore : 1° le *solo psalmodique*, 2° le solo avec intervention du chœur des fidèles, ou *chant responsorial*; 3° l'alternance de deux chœurs, ou *chant antiphonique*.

Le solo psalmodique est la forme d'exécution la plus ancienne, le « préchantre » des premières assemblées chrétiennes (dont le *præfectus chori* sera plus tard un dérivé), étant le successeur du préchantre juif qui régnait au Temple et à la Synagogue. Il est même vraisemblable que, dès le début, les mêmes préchantres sont passés des communautés juives dans les communautés chrétiennes.

Le solo avec intervention périodique des voix de la foule paraît déjà indiqué dans les Psaumes. Ainsi, chaque verset du psaume CXXXV (exhortation à louer Dieu) se termine par un refrain qui ne reparaît pas moins de vingt-six fois, *quoniam in æternum misericordia ejus*, et qui était peut-être la réponse des fidèles au verset chanté par le soliste. Nous savons, au moins par les historiens ecclésiastiques (Socrate, Sozomène, Théodoret), qu'à Alexandrie, au temps de l'évêque Athanase (IV[e] siècle) le psaume CXXXV fut ainsi exécuté. La dame gauloise Silvia qui fit un pèlerinage à Jérusalem (vers l'an 180) et dont la relation de voyage nous a été conservée, dit expressément : *Psalmi respondentur*, et mentionne un *psalmus responsorius* (cf. Duchesne, *Origines de l'Eglise chrétienne*, p. 471, 480, et l'étude de Dom Cabrol sur la *Peregrinatio Silviæ*. Paris 1895).

Le chant antiphonique peut être rattaché à une tradition du même genre. David avait déjà partagé les chanteurs du temple en deux

chœurs. Mais c'est au IVe siècle que ce mode d'exécution fut créé ou rétabli, par suite de circonstances spéciales. A Jérusalem, Antioche, Edesse, Alexandrie, il y avait alors, prototype des ordres monastiques, des communautés d'hommes et de femmes retirés du monde pour louer Dieu. Le rapprochement des voix sous forme de psalmodie alternée, reproduisit nécessairement l'*antiphonie* grecque, c'est-à-dire le chant à l'octave (successive). Eusèbe, évêque de Césarée (IIIe siècle) reproduit un texte de Philon où se trouve la description suivante : « Soudain tous se lèvent des deux côtés... et forment deux chœurs, celui des hommes et celui des femmes. Chaque chœur choisit son coryphée et son soliste,... puis ils chantent à Dieu des hymnes de mélodies et de mètres différents, tantôt tous ensemble, tantôt se répondant de façon convenable. » D'antioche, la psalmodie à deux chœurs se répandit dans tout le monde chrétien. Saint Basile (IVe siècle) écrivant aux habitants de Néo Césarée, dit que la psalmodie à deux chœurs était usitée dans toutes les églises d'Orient : « Le peuple se lève la nuit et va à la maison de prière ; quand il a prié, il passe à la psalmodie. Tantôt il se divise en deux parties alternantes, tantôt il laisse chanter un soliste auquel tous répondent, et après avoir ainsi passé la nuit en psalmodies diverses, ils entonnent tous ensemble, comme d'une bouche et d'un cœur, le psaume de la pénitence.... Si c'est pour cette raison (organisation de la psalmodie) que vous vous séparez de moi, il faudra vous séparer aussi des Égyptiens, des Lybiens, des Thébains, des habitants de la Palestine, de l'Arabie, de la Phénicie, de la Syrie et des riverains de l'Euphrate, en un mot de tous ceux qui tiennent en honneur les vigiles et la psalmodie en commun. » — Le mot *antienne* (*antiphona*) désignant d'abord cette alternance de deux chœurs, prit plus tard un autre sens qu'il a encore gardé aujourd'hui : il désigna le refrain interrompant le chant alterné des psaumes et précédant l'ensemble de la pièce, sous forme de court solo, pour *imposer* (règle de Saint-Benoît, VIe siècle) la mélodie aux chanteurs, ou, plus exactement, pour leur en faciliter l'exécution.

Il faut mentionner enfin une forme moins importante, le *cantus directaneus*. qui consistait à chanter le psaume *uno tenore*, sans additions responsoriales ou antiphoniques. Elle est probablement d'origine récente ; la première mention en est faite dans la Règle de saint Benoît (au chap. XII, à propos du ps. 66).

Un autre emprunt fait par les chrétiens à la synagogue, c'est l'*Alleluia* (formule composée de deux mots hébreux signifiant *louer Dieu*), c'est-à-dire, par suite, le chant mélismatique, orné de vocalises. L'*Alleluia* est inscrit en tête d'un certain nombre de psaumes (CIV, CV, CVI, CX — CXVIII, CXXXIV — V, CXLV — CL). Isidore de Séville dit expressément que l'Alleluia est un chant hébraïque : « *Laudes, hoc est alleluia canere, canticum est Hebræorum* » (*De off.* I, 13). Si les premiers chrétiens ne traduisirent pas

le mot, c'est sans doute parce qu'ils respectaient la chose, et l'avaient adoptée telle quelle. Il faut remarquer en passant que la caractérisque de ce chant, donnée par les écrivains anciens, rappelle singulièrement certaines formes de chant dont nous avons parlé dans le chapitre consacré aux primitifs : « Celui qui jubile ne prononce pas de mots : c'est un chant de joie sans paroles ; c'est la voie du cœur se fondant dans la joie et cherchant le plus possible à exprimer ses sentiments, *quand même il n'en comprend pas la signification.* » Entre saint Augustin qui parle ainsi (exposé du *ps.* CLXIX) et les incantateurs qui modulaient des formules « inintelligibles » il serait monstrueux d'instituer une comparaison ; mais les traditions et les idées anciennes dominent souvent, à leur insu, les modernes qui s'en croient le plus affranchis.

A côté des psaumes tirés de la Bible, il y eut des « psaumes » d'invention originale, composés par les premiers chrétiens : ce sont les *hymnes*, les « chants spirituels » ou « cantiques », qui, à toutes les époques ont été assez nombreux, parfois en marge de la liturgie. Ils représentent la contribution personnelle de l'esprit nouveau à l'ensemble des traditions poétiques-musicales qui étaient la base du culte. A cause de la liberté relative de leur langage, ils ne tardèrent pas à être considérés comme un danger : leur tendance était de faire une part à l'individualisme dans une société qui voulait l'absorber au profit de la discipline et de l'unité ; et les paroles les plus innocentes employées par le talent des prêtres pouvaient suggérer des idées peu orthodoxes, parfois même envelopper et accréditer une hérésie réelle en des temps où l'établissement du *credo* ne devait résulter que de batailles très vives. Arius, le grand hérésiarque condamné au concile de Nicée (325) gagna par les hymnes un grand nombre de partisans. S. Ephrem disait à ce sujet que « la peste de la corruption s'était cachée sous le vêtement de la beauté musicale ». Aussi divers conciles crurent-ils devoir interdire ou limiter sévèrement cette libre expression de la foi. Du point de vue profane — qui certainement n'est pas ici le meilleur — on ne saurait trop le regretter. Les hymnes étaient un excellent moyen de vivifier la liturgie, de la

rajeunir à l'occasion, de la maintenir en contact avec ces puissances créatrices de l'imagination et du sentiment qui produisent et entretiennent toutes les religions.

C'est encore d'Orient, des églises de Syrie et d'Égypte, que la tradition et le modèle des hymnes vinrent aux chrétiens d'Occident. En Asie Mineure, au ɪvᵉ siècle, dans l'église de Milet, le chant des hymnes était encore accompagné du battement des mains et de mouvements chorégraphiques, au grand scandale d'un saint docteur de l'Église grecque, Athanase (296-373).

Après Clément d'Alexandrie, auteur de deux très belles hymnes sur le Sauveur et l'Éducateur (Migne, VIII, 681 et suiv.; XXXII, 305, *Patr. gr.*) l'hymnographe le plus brillant de l'Orient est un Père de l'église Syrienne, SAINT EPHREM (?06-373), dont les principaux imitateurs, dans sa propre Église, jusqu'aux premières années du vɪᵉ siècle, furent CYRILLONAS, BALÄUS, RABULAS, ISAAC LE GRAND, JACQUES DE SARUG. Ephrem peut être considéré comme le principal créateur du genre en raison de l'influence considérable qu'il eut dans les temps postérieurs. La versification de ses hymnes n'est pas métrique, mais « tonique »; elle n'a pas pour base la « quantité » longue ou brève des syllabes, mais leur nombre, et l'alternance de celles qui sont et ne sont pas accentuées. Cette forme de poésie (à laquelle W. Meyer et Bickell ont cru pouvoir attribuer une origine sémitique) sera celle de tous les hymnographes occidentaux. C'est celle des poètes et mélodes de l'église grecque où S. Grégoire de Nazianze l'introduisit: on le sait depuis la découverte du cardinal Pitra qui, en 1863, à Saint-Pétersbourg (au couvent des Dominicains de Sainte-Catherine) trouva, sur un manuscrit contenant un cantique en l'honneur de la Vierge, des points rouges diacritiques établissant les divisions symétriques des vers et des strophes, et montrant clairement que cette versification avait pour principes l'isosyllabie et l'homotonie. Le corpus de l'hymnodie grecque comprend plus de deux cents cantiques, œuvres de ROMANOS et de vingt-quatre autres mélodes (vᵉ-ɪxᵉ siècles), moines, pour la plupart, du monastère de Studium à Constantinople. Le biographe du cardinal Pitra, Dom Cabrol, parle ainsi de ces hymnes et du cadre de leur exécution : « ces poèmes composés dans le silence du cloître vont se chanter sur la plus auguste scène et devant le plus bel auditoire qu'un poète puisse rêver. Le peuple de Constantinople, l'empereur dans tout l'éclat de sa dignité, entouré d'un brillant cortège, les princes, les officiers, les dignitaires, les dames du palais sont réunis dans l'église de Sainte-Sophie, le plus magnifique temple du monde à cette époque, enrichi d'une étonnante profusion de marbres précieux, de mosaïques, d'argent et d'or. L'office liturgique commence; les prêtres défilent en longues processions revêtus de leurs riches et amples ornements, et viennent se ranger autour du trône du patriarche, la seconde majesté de l'empire. La cérémonie se poursuit avec cette pompe et cette dignité devant laquelle les barbares d'Occident restent émerveillés. Le moment arrive où doit

se chanter l'hymne du moine poète : le coryphée ou maître de chant réunit les chœurs des chantres et s'apprête à les diriger, le lecteur monte à l'ambon tenant dans ses mains un rouleau de parchemin sur lequel le poème a été écrit avec de belles miniatures aux couleurs éclatantes. Le peuple devient attentif, car il aime ses mélodes; les belles cérémonies liturgiques ont réveillé sa vieille foi et le disposent admirablement à écouter et à comprendre l'inspiration du mélode. Son attente n'est pas trompée. Le chant commence, les vers, les strophes se succèdent, accentués et rythmés sur une mélopée douce et suave qui réveille l'attention sans l'absorber et donne aux paroles toute leur force et leur relief; le poème se déroule, les premières strophes en quelques vives exclamations exposent l'objet de la fête liturgique que l'Église célèbre en ce jour: bientôt la poésie prend une allure plus vive et plus libre; les chœurs répondent au lecteur, les divers personnages entrent en scène et le dialogue, s'anime; ce n'est plus un simple cantique ou un hymne, c'est un drame. Les anges, les prophètes, les saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, Adam, Noé, le chaste Joseph, quelquefois les démons eux-mêmes, parlent tour à tour. C'est déjà le *mystère* tel que le génie du moyen âge latin le découvrira quelques siècles plus tard. » (D. Cabrol, *le Cardinal Pitra*, Paris 1893.)

L'hymnodie syrienne, répandue dans l'église grecque, fut révélée à l'église latine par Hilaire, évêque de Poitiers (après un exil en Orient où l'avait contraint l'empereur Constance). « *Hymnorum carmine floruit primus* » dit, en parlant de lui, Isidore de Séville. Son nom a été néanmoins éclipsé par celui de saint Ambroise, l'illustre évêque de Milan (340-397) auteur certain de quatre hymnes très belles (*Æterne rerum conditor*, chanté encore aujourd'hui le dimanche, à *Laudes*; *Deus creator omnium*, *Jam surgit hora tertia*, *Veni redemptor gentium*) et auteur supposé de tout un répertoire qui porte son nom. Gerbert (*De cantu et musica sacra*, I, p. 199) parle ainsi de saint Ambroise : «... Illud sacrorum hymnorum in Ecclesia genus, quod antiquissimis Ecclesiæ temporibus in usu fuit, in Oriente præsertim a S. Ephrem, inter Latinos a S. Ambrosio excultum, unde et Ambrosiani dicti sunt hymni.... Non cantum alternum, vel populi concentum primu(s) indux(it) in ecclesiam Mediolanensem S. Ambrosinus, sed cantum modulatum, antea insuetum in ecclesia occidentali. » Les noms de saint Augustin (350-430), de saint Paulin de Nola († 431) appartiennent à ce qu'on peut appeler le cycle des hymnes ambrosiennes. Du poète espagnol Prudence (IVe siècle) nous possédons deux collections d'hymnes : le *Kathemerinon*, contenant des hymnes pour chaque jour, et le *Peristephanon*, recueil d'hymnes en l'honneur des martyrs; ces compositions s'introduisirent d'abord dans la liturgie espagnole, puis dans la liturgie romaine. Leur adoption fut surtout favorisée par saint Benoît qui prescrivit une hymne pour chaque heure de l'Office monastique; on ne saurait dire avec certitude à quelle époque elles furent introduites dans les offices du clergé séculier romain. Il faut arriver jusqu'au milieu du IXe siècle pour trouver un témoignage celui de Rhaban Maur (évêque de

Mayence, *De init. cler.*, dans Migne, *Patr. lat.* CVII, 362), nous disant que les hymnes étaient en usage dans toutes les Églises de l'Occident.

L'Église grecque, qui après le grand schisme (1050), devait se séparer de l'Église latine, n'a cessé d'exercer son influence sur celle-ci, avant d'avoir la liturgie propre et spéciale qu'elle a conservée jusqu'à ce jour. Église syrienne, Église grecque, Église latine : ce sont les trois étapes du chant religieux en marche.

Jusqu'à la fin du IIIe siècle, le grec est la langue de la liturgie romaine; et les textes verbaux sont le véhicule certain des textes chantés. Tout indique l'influence byzantine s'étendant au delà de la psalmodie antiphonique et de l'hymnodie, au delà même de l'époque où la liturgie romaine fut fixée. Les paroles non tirées de la Bible et particulièrement du Psautier, paraissent être des traductions de paroles grecques. Aux VIIe et VIIIe siècles, Rome eut des papes grecs qui complétèrent cet apport de l'Orient, en introduisant dans l'Église latine des antiennes pour les quatre fêtes de la Vierge, des chants (ayant leurs particularités modales) pour des fêtes nouvelles, pour la procession des Rameaux, etc. Aujourd'hui encore, le vendredi saint (feria VI, in *parasceve*, mot grec signifiant : le grand jour qui précède le sabbat juif), deux chantres expriment la plainte de Jésus, et le chœur I répond, en grec : *Agios o theos — Agios ischyros, Agios athanatos, eleison imas.* Le chœur II ne fait que traduire en latin : *Sanctus deus, — Sanctus fortis, — Sanctus immortalis, miserere nobis.* Dans les graduels modernes, ces mots grecs sont imprimés en caractères latins. Tel était l'usage que suivaient assez souvent les scribes du moyen âge.

Il n'est pas rare de trouver le *Gloria* et le *Credo* écrits en grec (par exemple dans les manuscrits de Saint-Gall, 381, 382; le manuscrit latin 9 449 de la B. N. contient en outre une série de chants grecs pour la messe de la Pentecôte) : à Saint Blaise, dans la Forêt-Noire, on chantait le Gloria en grec et en latin. Un tropaire de Montauriol (v. Daux, *Deux livres choraux monastiques des* Xe *et* XIe *siècles*, Paris, 1899, planche II) contiennent le Sanctus et l'Agnus Dei en grec, avec des neumes. Un manuscrit du XIIe siècle (B. N. 1235, nouv. acquisit.) mentionne, pour la fête de la circoncision, l'alleluia : *ymera agios*, etc... *Dies sanctificatus*, etc.). L'antienne *Sub tuum præsidium* (en l'honneur

de la Vierge) est un emprunt important du même genre. Dom Cagin l'a reproduite dans le texte original, avec des traductions latines des xe, xiie et xive siècles.

Ces faits particuliers et très nets sont représentatifs d'un fait général et profond : la continuité du courant musical parti d'Orient. Un Bénédictin qui a montré dans l'étude de l'art grégorien autant de hardiesse que de pénétration (Dom Mocquereau) a émis à ce sujet une hypothèse qui trace aux archéologues un très beau plan d'études : il consisterait à appliquer à l'étude du chant religieux au moyen âge les principes de la grammaire comparée. L'Église latine, aux divers stades de son rayonnement ou de son évolution, a donné lieu à quatre liturgies différentes : la *romaine*, la *milanaise* ou *ambrosienne*, la *gallicane*, l'*espagnole* ou *mozarabe*. Dans ces quatre liturgies, le chant a un rôle également considérable et conserve les mêmes formes essentielles : le *solo* s'y retrouve avec la dénomination de *responsorial*; le *chant choral* avec celle de chant « antiphonique »; et la nature des styles spéciaux à ces deux genres est, au fond, la même : partout, le solo est richement développé; le chant antiphonique, à peu près syllabique, est beaucoup plus simple. Quand on pénètre dans le détail on trouve des variantes avec des analogies fondamentales. On pourrait considérer ces quatres formes du chant liturgique, comme les dialectes dérivés d'une même langue initiale, et par analogie avec la méthode suivie dans l'étude des langues romanes, on aurait à remplir le programme suivant : 1° établir, à l'aide des manuscrits, l'étroite parenté des quatre formes du chant liturgique; 2° les rattacher au chant de l'Église latine primitive, qui lui-même se rattache au chant oriental (puisque le répons, nous l'avons vu, remonte jusqu'aux temps apostoliques); 3° rechercher d'autre part comment le système musical moderne (ce qui est facile en ce qui concerne la constitution de nos deux modes), est peu à peu sorti des « dialectes » du chant médiéval. En d'autres termes, les musiciens y auraient à étudier, comme les romanistes : les langues sœurs; la langue mère; la langue née de la déformation des anciennes langues musicales. Un tel programme ne serait encore qu'un cadre pour les recherches;

mais c'est une synthèse légitime, donnant des directions justifiées par une multitude de faits.

Dialecte ambrosien. — Les manuscrits, tous de date assez récente, se trouvent principalement à Milan. Le plus ancien (fin du XIe ou commencement du XIIe siècle) a été acheté à M. Rosenthal, antiquaire à Munich, par le British Museum, où il figure sous le n° 34 209 (*add.*): la *Paléographie musicale* qui en contenait un spécimen dans le tome I, en a donné la reproduction *in extenso* dans son t. V. Les autres sources sont à Solesmes, à Marseille (abbaye de Sainte-Madeleine), à Muggiasca (près de Milan), au Mont-Cassin et à la bibliothèque de l'Arsenal. Ces manuscrits concordent, mais sont postérieurs de sept siècles environ à la mort de saint Ambroise (397).

Dialecte grégorien. — Les manuscrits, au nombre de 2 000 et plus, sont disséminés dans toute l'Europe, et concordent, avec des variantes peu graves. Leur concordance et leur multiplicité fournissent à l'histoire musicale un domaine sûr et fécond. Les Bénédictins en ont publié plus de trois cents spécimens dont on trouvera une première liste au t. III de leur *Paléographie* (pp. 83-91).

Dialecte gallican. — Le peu qui en reste n'est dans aucun manuscrit spécial, mais se trouve mêlé au Grégorien et au Mozarabe. Le dégager ne sera pas un des moindres travaux de l'archéologie.

Dialecte mozarabe. — Les sources sont à Tolède et à Madrid; en 1878, le British Museum et la Bibliothèque Nationale ont acheté un certain nombre de ces manuscrits provenant du monastère de Silos.

« On retrouve dans ces divers dialectes musicaux certains types mélodiques ou *airs* parfaitement reconnaissables.... Entre l'ambrosien et le grégorien surtout, ces emprunts mutuels sont fréquents. » (*Paléogr.* des Bénédictins, 1889, t. I, p. 35).

Un grand nom est attaché à l'organisation du chant religieux dans l'Église de Rome et aussi à sa diffusion : celui de SAINT GRÉGOIRE, né vers la fin de la première moitié du VIe siècle, élevé au pontificat en 590, mort en 604. Il est considéré comme l'auteur éponyme (au sens du mot latin *auctor*) du livre-type, l'*antiphonaire*, contenant les chants des divers exercices religieux du jour et de la nuit. Ce répertoire, « sacrum caput » du chant des églises, puis de l'Eglise, est perdu; mais la concordance des manuscrits si nombreux qui appartiennent aux siècles suivants est comme un rayonnement d'effets tous semblables qu'il serait impossible d'expliquer si on ne les rattachait pas à une cause initiale et unique. Ces manuscrits attestent à la fois l'existence de l'archétype grégorien et son autorité souveraine. Un dessin naïf inséré dans un célèbre manuscrit de Saint-

Gall, représente saint Grégoire dictant les mélodies liturgiques à un scribe, tandis qu'une colombe, symbole du Saint-Esprit, touche du bec son oreille. Cette image résume une croyance générale de l'Église.

Malgré son éducation musicale et sa compétence, le pape Grégoire Ier ne doit pas être regardé comme un créateur inspiré dotant l'Église latine d'un répertoire original. Une langue musicale, pas plus qu'une langue verbale, ne saurait être l'œuvre d'un homme : elle est le résultat de transformations et de déformations toujours lentes; elle peut bien, quand elle est arrivée à un certain état, être émondée ou enrichie de quelques détails, pliée au goût du jour, ou bien encore fixée, soit par le talent personnel d'un écrivain, soit par un acte d'administration venant d'une autorité supérieure; mais sa genèse résulte d'un complexus de faits sociaux, de circonstances, de traditions, de causes et d'effets qui échappent à l'action individuelle la plus intelligente et la plus puissante. On sait le temps qu'il faut à certains docteurs modernes pour accréditer l'invention d'un idiome nouveau destiné à faciliter les relations internationales; on ne se représente pas saint Grégoire, créateur d'une sorte de Volapuck ou d'Esperanto musical dont la fortune aurait été si rapide. La liturgie qui fut la sienne avait ses racines dans plus de six siècles antérieurs; le chant auquel on a donné son nom est sans doute dans le même cas.

Avant de monter sur le trône pontifical, Grégoire avait visité l'Orient. Son prédécesseur Pélage II l'avait envoyé comme « apocrisiaire » (sorte de « nonce » apostolique) auprès de l'empereur Tibère Constance, successeur de Justinien, à Constantinople (578-585), au moment où la capitale du souverain byzantin était au plus haut degré de son éclat et de sa puissance. Ce séjour dans l'éblouissante Byzance, au sortir d'une Rome appauvrie et presque ruinée par les Barbares, dut faire sur l'ancien archidiacre italien une profonde impression; nous savons qu'il noua des relations étroites avec le prélat grec Eulogios. De retour à Rome, une fois investi de l'autorité suprême, il constitua un antiphonaire qui, au point de vue musical, ne pouvait que réunir des « échos d'Orient » et que le mot, d'ailleurs historique, de « centon » caractérise justement.

Comment des mélodies orientales pouvaient-elles s'adapter à des textes latins après être passées sur des textes orientaux? Peut-être parce que la versification, dans ces diverses langues, était organisée sur le même principe (isosyllabie, accent tonique), ce qui facilitait le transfert, d'une langue à l'autre, du dessin musical. Nous sommes d'ailleurs fondés à conjecturer — quand nous songeons à ce qui s'est passé depuis le moyen âge jusqu'à nos jours — que les mélodies orientales, avant d'arriver à la Rome de saint Grégoire pour y commencer une vie nouvelle, avaient reçu plus d'un dommage au cours de l'évolution. Il serait difficile d'admettre que les modernes, beaucoup mieux outillés que les anciens pour conserver une tradition, l'aient cependant déformée comme on sait, et que cette même tradition resta intacte jusqu'au moment où un grand pape la marqua de son sceau.

Dans sa réorganisation liturgique et musicale, saint Grégoire n'avait eu en vue que les besoins immédiats de Rome; mais le prestige de la papauté, transformant cette réforme en précieux instrument d'unification, la propagea peu à peu dans tout l'Occident chrétien, et d'abord en Italie.

Une seule Église, qui avait ses rites et ses chants particuliers, voulut rester fidèle à ses traditions et opposa une résistance à laquelle le peuple prit part avec le clergé : c'est l'Église de Milan. L'histoire de cette résistance, finalement triomphante, est très longue, et pleine d'épisodes divers. D'après la légende, on aurait déposé le livre grégorien et le livre ambrosien sur l'autel de Saint-Pierre, comme pour s'en rapporter à la décision de Dieu : tous deux se seraient ouverts spontanément, pour indiquer l'égalité de leurs droits (VIII[e] siècle). En 1497, le pape Alexandre VI dut confirmer aux Milanais le privilège d'une liturgie spéciale. Aujourd'hui encore, le rite et le chant ambrosien sont restés en honneur. En dehors du petit nombre de régions adonnées à la liturgie milanaise, l'école de chant organisée par S. Grégoire servit de modèle aux églises monastiques et aux cathédrales. Au Mont-Cassin (abbaye fondée par Saint-Benoît, à 80 kilomètres de Naples), le chant était particulièrement soigné. Un document du XI[e] siècle

reproduit par Gerbert (*De cantu et musica sacra*, I, chap. I, p. 320) nous donne les renseignements suivants : « Comme dans la schola romaine, il y avait sept chantres; au milieu d'eux, le *magister chori* revêtu de l'aube et de la chape. De la main gauche, il tenait une crosse, emblème de sa dignité; de la droite, il dessinait dans l'espace les mouvements et les lignes mélodiques du chant. Avant de chanter, il donnait le ton avec la quinte ascendante et son renversement au grave. » Ce *cantor*, avec son aide appelé le *succentor*, dirigeait tous les chants pour les offices. A la messe, le chœur était composé, comme celui de la schola romaine, de moines ou de clercs et d'enfants.

Dans les autres pays, qui avaient déjà leur organisation liturgique-musicale plus ou moins issue du rite milanais, la réforme grégorienne eut à triompher des usages locaux. La Gaule avait pratiqué de bonne heure un chant assez perfectionné, comme l'atteste l'*Ordo missæ* de Saint-Germain de Paris (vi[e] s.); mais sous la pression des rois de France, elle ne tarda pas à adopter (au viii[e] siècle, sous Pépin et Charlemagne) le chant romain qui, de là, passa chez les Francs. Charlemagne en fut un des plus zélés propagateurs : par lui, il cherchait à assurer l'union de tous les chrétiens de l'Église latine; il le faisait cultiver spécialement à Aix-la-Chapelle; c'est pour l'école de son palais que l'anglo-saxon Alcuin inséra dans son manuel scolaire une théorie musicale élémentaire où l'on trouve esquissée pour la première fois la doctrine des quatre modes authentiques et des quatre modes plagaux.

L'Espagne des premiers siècles chrétiens avait une liturgie composée d'éléments gothiques (par suite de la conversion des Goths ariens) et d'éléments grecs introduits dans la péninsule par quelques évêques espagnols, tels que Jean de Jérôme et Léandre ayant séjourné à Byzance dans la seconde moitié du vi[e] siècle. Le peuple voulut maintenir jalousement ses traditions; grâce au zèle du roi Alphonse de Castille, la règle romaine fut adoptée au xi[e] siècle, et elle est restée en vigueur depuis lors (sauf dans quelques églises, à Tolède et à Valladolid).

Un seul pays connut le chant romain du vivant de saint Grégoire et paraît avoir possédé les premières copies de

l'antiphonaire grégorien : c'est l'Angleterre. En 596, saint Grégoire envoya en Angleterre avec quarante compagnons, chargés de nombreux manuscrits et de tous les objets nécessaires au culte divin, l'abbé bénédictin AUGUSTIN qui entra solennellement au royaume de Kent, fit la conquête spirituelle du pays, devint, au cours de sa mission apostolique, archevêque de Cantorbéry, et installa partout une organisation romaine.

Dans les documents qui nous font connaître cette diffusion du chant grégorien, apparaissent parfois des traits de mœurs assez piquants. Le succès de la réforme romaine, dans les divers pays où elle pénétra, dépendit des circonstances politiques, du zèle plus ou moins intéressé des souverains du moment, de la bonne volonté des fidèles, et aussi de l'aptitude musicale. A ce dernier point de vue, le biographe de saint Grégoire, Jean Diacre, parle assez sévèrement des Francs et des Germains :

« Huius modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere crebroque rediscere insignite potuerunt, incorruptam vero tam *levitate animi*, quia non nulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepantia, susceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant, *quia bibuli gutturis barbara feritas. dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces iactat. sicque audientium animos, quos mulcere debuerat. exasperando magis ac obstrependo conturbat.* »
Jean Diacre (texte dans Migne, *Patr. lat.* LXXV, 90).

Parmi les autres nations de l'Europe, les Germains ou Gaulois ont pu apprendre et souvent réapprendre de façon remarquable ce chant si doux; quant à le conserver sans le corrompre, la légèreté de leur caractère, leur faisant mêler des éléments personnels aux mélodies grégoriennes, et la grossièreté de leur naturel les en ont empêchés. Leur stature de montagnards, leur voix profonde et grondante comme un tonnerre, la sauvagerie barbare de leur gosier d'ivrognes, leur peine à suivre les délicates inflexions d'une douce cantilène, le bruit qu'il font en parlant et qui est assez semblable à celui d'un char roulant confusément sur les degrés d'un escalier, leur raideur, font qu'au lieu de séduire l'esprit des auditeurs, comme ils le devraient, ils l'exaspèrent, l'importunent et le confondent.

Un moine de Saint-Gall (*Codex S. Galli* 578, p. 54) parle de la jactance et de l'orgueil des Romains à l'égard des Teutons et des Gaulois. — Cette inaptitude musicale des Teutons ne s'est guère confirmée dans la suite : les écoles de Saint-Gall et de Metz ont été d'admirables

conservatoires du chant grégorien; par contre, le pays où plus tard l'on a le plus maltraité le plain-chant, est certainement l'Italie!

Sur le zèle de Charlemagne, voici un autre témoignage de Jean Diacre :

« Carolus noster patricius, rex Francorum, dissonantia Romani et Gallicani cantus Romæ offensus, cum Gallorum procacitas cantum a nostratibus quibusdam næniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quis inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret? Respondentibus fontem, prudenter adjecit : Ergo et nos, qui de rivo corruptam usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus. »

(Texte dans Migne, *Patr. lat.*, LXXV, 91.)

Notre Charles, patrice, roi des Francs, était choqué de la divergence du chant gaulois et du chant romain, l'effronterie gauloise voulant prouver que les cantilènes avaient été corrompues par des ajouts ridicules de nos compatriotes, alors que ceux-ci, au contraire, montraient et défendaient comme authentique leur antiphonaire. — Quel est celui, interrogea-t-il, qui a l'eau la plus claire? le ruisseau ou bien la source? — c'est la source, répondit-on. — On raconte qu'il ajouta alors avec sagesse : « Eh bien nous aussi, qui jusqu'à présent ne nous sommes abreuvés qu'au ruisseau, nous devons remonter au courant de la source initiale et éternelle. »

Bibliographie.

Peter Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters* (Fribourg en Suisse, 1901); traduit en français par l'abbé Bour (Tournaî, 1904). Le mérite de l'ouvrage, qui est une pénétrante étude des sources, est de reculer l'horizon latin du plain-chant et d'ouvrir des perspectives du côté de l'Orient. -- A compléter par les indications données à la fin des chapitres suivants.

CHAPITRE XV

ORGANISATION DU CHANT LITURGIQUE CHRÉTIEN

Chants de la messe, au IXᵉ siècle. — Les hymnes, après le VIIᵉ siècle. — Les séquences et leur origine grecque. — Notker. — Les tropes. — Les Heures. — Les livres de chant de l'Église chrétienne.

Nous venons d'esquisser l'histoire très générale des chants de l'église au moyen âge. En quoi consistaient-ils? Quelle place précise occupaient-ils dans la liturgie? A quelle technique sont-ils liés? Quelle est leur vraie nature? Nous commencerons par les chants de la messe.

Nous savons par un des plus anciens musicographes occidentaux, Aurélien de Réomé, qu'au IXᵉ siècle, la messe se réduisait aux éléments suivants : 1° D'abord, des antiennes appelées *Introït*, chantées pendant que le peuple pénètre dans la basilique, jusqu'au moment où l'évêque et les autres dignitaires aient fait leur entrée et occupé leurs places respectives; 2° la litanie qui supplie Dieu et le Christ « d'avoir pitié du peuple », puis le cantique chanté par le prêtre : *Gloire à Dieu et paix aux hommes sur la terre*; 3° le répons, ou solo, appelé « répons *graduel* » parce qu'il était chanté sur les degrés de l'autel; 4° l'*alleluia*; 5° les offertoires, c'est-à-dire les chants exécutés pendant l'offre des dons au Seigneur; 6° la communion, chant destiné à entretenir la méditation des fidèles aussi longtemps qu'était distribuée la bénédiction céleste.

Ces chants formaient deux genres distincts : l'introït, l'offertoire et la communion appartenaient au genre anti-

phonique où le chœur se partageait en deux demi-chœurs alternant; le répons-graduel et l'alleluia appartenaient au genre responsorial où le chœur répondait en refrain à un soliste. Le chant *Gloria in excelsis Deo, etc.*, se rapprochait de la catégorie des hymnes.

A un deuxième point de vue, ces chants sont très distincts par leur simplicité ou leur richesse mélodique. Les soli (par exemple, et surtout, les offertoires), sont ornés avec un art particulier, comme quand il s'agit de morceaux à exécuter par des chantres de profession. Les offertoires sont aussi les seules pièces où il y ait des répétitions de mots, ou de groupes de mots non prescrits par le texte liturgique. Beaucoup plus simples, les chants antiphoniques de la messe n'ont guère qu'un rôle d'accompagnement à côté des cérémonies importantes accomplies à l'autel.

A un troisième point de vue, ces chants pouvaient et peuvent encore se partager en deux classes : les uns ont des textes littéraires variables, les autres sont fixes. La messe latine n'est pas, en effet, comme la messe grecque, une œuvre unique et fixée *ne varietur* par des pièces immuables (comme le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, plus tard le *Credo*, qui constituent « l'ordinaire »); elle ajoute des pièces qui changent selon le jour et selon le nom du saint dont on célèbre la fête, si bien que, sans cesse renouvelée, elle résume toute l'histoire de l'Église et qu'il faut un volume entier pour épuiser l'exposé de tous ses éléments. Ainsi, en règle générale, (il y avait un certain nombre d'exceptions) chaque messe était pourvue d'un texte spécial pour l'introït, pour le graduel, pour l'alleluia, pour l'offertoire et pour la communion. Le psautier restait la source principale.

L'histoire particulière de chacun de ces chants confirmerait les idées générales qui ont été données plus haut sur la question des origines. Ainsi le *credo*, qui est le chant le plus récent de la messe, a paru d'abord dans la messe de l'église grecque. De là, il est passé dans la liturgie mozarabe, par décision des évêques espagnols réunis au Concile de Tolède (589) qui dit, au onzième canon : «... secundum formam *orientalium* ecclesiarum ».

A ces chants, il faut ajouter les *hymnes* et, plus tard, les *séquences*. L'hymnologie des premiers siècles a été indiquée

plus haut. Elle continue à être représentée en Orient, à partir du VIIe siècle, par des poètes brillants. ROMANOS, le plus illustre de tous, (VIIe-VIIIe siècle) qui vécut à Ernèse, à Beritos, à Byzance, et composa une hymne célèbre pour Noël; ANASTASE DE SINAÏ, le patriarche de Constantinople, SOPHRONIOS de Jérusalem, les deux archevêques crétois du nom d'ANDRÉ, JEAN DAMASCÈNE (VIIIe siècle). L'Église latine composa et adopta un grand nombre d'hymnes; quatorze figurent encore dans le graduel romain. Parmi les plus anciennes, on peut citer le *Pange lingua gloriosi lauream certaminis*, chanté au vendredi saint, et que les plus anciens livres attribuent à FORTUNAT, évêque de Poitiers (VIIe siècle); le *Vexilla regis* chanté encore au vendredi saint; l'invocation au Saint-Esprit *Veni creator Spiritus*, attribuée à Charlemagne.

La *séquence* ou *prose* est (avec le *trope*) une des formes de composition les plus originales et aussi les plus bizarres, les plus choquantes pour notre goût moderne, de la liturgie médiévale. On appelle ainsi les paroles non rythmées qui furent d'abord placées, comme guide-mémoire pour les chantres, sous les vocalises du mot *alleluia*. Cette sorte de remplissage-paraphrase qui mettait sous chaque note la syllabe d'un mot, se détacha ensuite du verset alléluiatique dans lequel elle avait pris naissance, s'organisa à part, prit la forme du vers, alla jusqu'à employer la rime, et, cultivée avec plus ou moins d'éclat par certains versificateurs ou poètes, donna lieu à un genre spécial voisin de celui des hymnes. Au lieu de la désigner par la formule *pro sequentia*, on écrivit, par abréviation *pro sã*, ce qui donna lieu, par une confusion visuelle, au mot *prose*. Ce genre, de formation singulière, a une origine grecque; le mot *sequentia* n'est que la traduction du mot liturgique ἀκολουθία. Mais le transfert d'Orient en Occident se fit suivant une autre voie que celle des autres pièces. De Byzance, les types de la séquence pénétrèrent au monastère allemand de Saint-Gall (Suisse), — après (?) celui de Jumièges — et de là, se répandirent dans la chrétienté. NOTKER (830-912), en a fourni les plus anciens modèles à l'Église latine.

Après avoir utilisé, pour ses paroles, les mélismes

alléluiatiques, Notker étendit ces derniers au delà des limites qu'ils avaient dans l'antiphonaire, ne conserva ensuite que les premières notes, et enfin les rendit méconnaissables par leur étendue. Les séquences de Notker (une fois parvenues à la forme du vers et de la strophe) étaient chantées, soit par un chœur, soit par deux chœurs alternant. Approuvées du vivant de l'auteur par l'Église, elles furent l'objet d'une grande vénération et considérées comme issues de l'inspiration divine. Notker est l'auteur de la belle prose *Media vita in morte sumus* à qui on attribuait des effets miraculeux, dont on abusait même en certains cas pour nuire aux personnes, et que le Concile de Cologne (1316) défendit de chanter contre quelqu'un sans la permission épiscopale (autre document à verser dans le dossier de l'histoire de la magie musicale).

Au nom de Notker, il faut joindre : TUTILON et RATPERT; WIPO (†1050) auteur de la prose *Victimæ pascali laudes* (chantée encore le jour de Pâques, au dimanche « de la Résurrection »); BERNON de REICHENAU, HERMANN CONTRACT; — ADAM DE SAINT-VICTOR, le chanoine parisien qu'on a pu appeler un second Notker.... Le Concile de Trente les supprima, sauf les Cinq encore aujourd'hui chantées : *Victimæ pascali; Lauda Sion Salvatorem*, qui est chantée à la messe pour la fête du corps du Christ, et dont l'auteur est SAINT THOMAS D'AQUIN (1264): *Dies iræ*, de THOMAS DE CELANO (XIIIe siècle); *Stabat mater* de JACQUES DE BENEDICTIS (XIVe siècle); *Veni Sancte Spiritus*, chantée à la Pentecôte.

Extrêmement nombreux, les *tropes* sont aussi une sorte d'ornement accessoire et extérieur n'intéressant pas le fond de la liturgie, mais issus d'un mode de formation qui est le contraire des séquences. Au lieu du remplissage d'une place restée vide (sous une vocalise) dans le texte verbal, il s'agit au contraire d'une dilatation de ce texte, où on insère de nouvelles formules, des gloses, des idées complémentaires. Le trope est de trois sortes; il peut consister, ou bien en une composition nouvelle et complète, paroles et musique; ou bien en paroles seules; ou bien en musique sans paroles.

Au lieu de chanter : *Kyrie, eleison* (neuf fois), on chante :
Kyrie cuncti potens genitor Deus, omni creator *eleison*.
— fons et origo boni pie luxque perennis, *eleison*.

Kyrie salvificet pietas tua nos, bone rector, *eleison*, etc...
(*Trope de Tutilon*, *cod. 484 de Saint-Gall*, *p. 21 sqq.*)

M. L. Gautier a donné une liste de soixante-dix-huit types de tropes du *Kyrie*, seulement pour la première époque. Un des tropes les plus célèbres de Tutilon, intéressant pour l'origine des drames liturgiques au moyen âge et contenu dans le même manuscrit (p. 13 et sqq.) est celui de l'introït « Puer natus est » (*ad tertiam missam*, *in die nativitatis domini*). On fait précéder ces trois mots d'un dialogue, et ils deviennent la réponse à une question. — Dans un manuscrit de la B. N. (*Mss. lat. nouvelles acquis.*, 1235, f° 185) les mots *Gloria in excelsis Deo*, *laudamus te*, *benedicimus te*, sont noyés dans une prose qui les déborde. Tels les manuscrits où il faut un gril spécial pour annuler les passages inutiles et ne laisser apparaître que les mots essentiels; tel l'introït de l'Epiphanie : *Ecce advenit Dominator* (*Codex Rhenaug. 97*, *Bibl. cantonale de Zurich.* p. 6 et sqq.). On a tropé toutes les parties de la messe, depuis l'introït jusqu'à la communion. Un trope célèbre est celui qu'on chantait sur les dernières paroles du répons de Noël *Descendit de cœlis* (*Processionnal* de Solesmes, p. 27-28); c'est un trope purement musical. La prose *Inviolata* est un trope du répons *Gaude, Maria Virgo*; on l'intercalait entre les mots de la fin, *Virgo* — *inviolata* (*Variæ preces*, Solesmes, p. 28 et 127).

La messe du moyen âge avait ceci de particulier que le chant y remplissait une fonction *liturgique*, essentielle à la célébration du sacrifice : « Au moyen âge, dit M. Peter Wagner, les relations des chanteurs liturgiques avec l'autel étaient plus intimes qu'elles ne le furent plus tard. La messe basse et la messe solennelle ne diffèrent aujourd'hui que par un plus grand apparat de cérémonies et de chants. Dans l'une et l'autre, *le prêtre est tenu de réciter les parties chantées, qu'elles soient, ou non, redites par un chœur*. C'est même le cas pour les pièces chantées à l'autel par un autre que le célébrant, par exemple l'Évangile, etc. Au moyen âge, il en était autrement. Non seulement les pièces de chant ne se disaient qu'à la messe solennelle — à la messe basse il n'y avait, à l'origine, ni introït, ni Offertoire, etc. — mais encore elles étaient dévolues exclusivement au chœur et n'étaient pas marquées au Sacramentaire. On n'y trouvait non plus ni les chants des solistes ni ceux de l'ensemble; *les soli étaient même écoutés par tous, célébrant compris, en sorte que l'action sainte était suspendue.* Le chœur médiéval remplissait d'éminentes fonctions liturgiques; en un certain sens il avait part,

comme le célébrant, à l'action sainte, car chacun s'acquittait d'une charge propre dont l'autre n'avait pas à se mêler. Aujourd'hui le chœur ne remplit plus une fonction à proprement parler liturgique; il est plutôt partie ornementale de la sainte cérémonie que partie organique. La fonction du chœur n'est pas regardée à l'autel comme suffisante, puisque le célébrant doit toujours réciter les textes chantés. Cette intime relation entre l'auteur et le chœur fait comprendre que la réforme de la liturgie dut naturellement entraîner celle du chant; et même, sans le témoignage des auteurs, on déduirait presque forcément l'organisation du chant de celle de la liturgie ».

Autour de la messe, sommet de la liturgie, il y a l'office monastique et l'office du clergé séculier, c'est-à-dire les « Heures », le cursus diurne et le cursus nocturne des assemblées de prière : *Vigiles* ou *Matines*, rendues nécessaires dans la période des commencements par l'impossibilité de se réunir autrement que la nuit, à l'insu des persécuteurs; *Laudes;* les quatre « petites heures » : *Prime*, (6 heures du matin), *Tierce* (9 heures, en souvenir de la condamnation du Christ), *Sexte* (midi, en souvenir du crucifiement); *None* (3 heures, en souvenir de la mort de Jésus); *Vêpres*, et *Complies*. L'institution des Heures liturgiques, constituant la vie religieuse complète, est due aux communautés des chrétiens mystiques qui, dès le ɪvᵉ siècle, se formèrent en Orient. Le mouvement initial partit d'Antioche, vers 350, et se répandit d'abord dans les églises grecques. La pèlerine gauloise Silvia décrit dans la relation de son voyage les cérémonies des Vigiles et des autres Heures dans l'église de Jérusalem (386). Pendant le séjour qu'il y fit de 390 à 403, l'évêque d'Autun, Cassien, trouva l'heure de *prime* introduite à Bethléem. L'usage monastique se répandit de bonne heure à Alexandrie, à Contanstinople, à Milan, à Rome. En Occident, la première réglementation complète de l'office fut donnée par la *Règle* de saint Benoît (530).

Les Heures ont des prières chantées comme la messe : répons, antiennes, hymnes, avec des différences de style justifiées par ce fait que l'office était une fonction des clercs et des moines, plus préoccupés de liturgie que de

musique, tandis que certains chants de la messe ne tardèrent pas à être confiés à des chanteurs de profession, à des spécialistes plus soucieux de mélodie que de liturgie.

Si l'on tient compte de la diversité des genres de chant, de leurs modes d'exécution, des paroles diverses qu'ils mettent en œuvre, de leurs fonctions déterminées dans la liturgie, des circonstances où ils étaient exécutés, on ne s'étonnera pas que, le texte des psaumes étant une de leurs bases communes les plus importantes, les livres de chant de l'église soient si nombreux. Les plus importants sont, avec le *Psautier*, le *Graduel* (chants de la messe) et l'*Antiphonaire* (offices).

Bibliographie.

D'après Amalaire de Metz (*De ordine Antiphonarii*, IXe s.), le livre de chant que les Francs appelaient *Antiphonaire*, était triple et portait trois noms différents chez les Romains : 1° *Cantatorium*, contenant les graduels (peut-être tous les chants de la messe), et correspondant au *Gradale* des Francs; 2° *Responsorius*, contenant les répons; 3° *Antiphonarius*, contenant les antiennes. — Le plus important des livres du chœur fut, de tout temps, le *Psautier*. Les hymnes, souvent intercalées dans le texte du Psautier, furent parfois réunies en un seul volume ou *Hymnaire*. Les chants interpolés ou « farcis » soit de paraphrases en prose (Xe-XIe s.), soit de poésies régulières (XIe-XVe s.), étaient insérés dans les *Tropaires*. — Sur les livres liturgiques en usage au moyen âge, on peut consulter : DU CANGE, aux *Indices* de son *Glossarium*; ZACARIA, *Bibl. ritualis*, Rome, 1786; WILHELM BRAMBACH, *Psalterium, Bibliographischer Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes*, Berlin, 1887; la *Bibliothèque liturgique* d'ULYSSE CHEVALIER; l'*Histoire du bréviaire romain* de PIERRE BATIFFOL (Paris, 2e édit., 1894) et l'ouvrage (même titre), en désaccord avec le précédent sur plusieurs points, de DOM SUITBERT BÄUMER, bénédictin de l'abbaye de Beuron (traduit en français, enrichi de notes et remanié par DOM RÉGINAL BIRON, bénédictin de l'abbaye de Farnborough, Paris, 1905, 2 vol. in-8). — Sur les livres rituels du moyen âge, leur contenu, les modifications qu'ils subirent au cours des siècles, soit à Rome, soit dans les diverses communautés chrétiennes, la critique en est encore réduite, d'après les juges les plus compétents, à des idées incomplètes et provisoires, puisées le plus souvent dans des ouvrages de la fin du XVIIIe siècle et insuffisants. Pour élucider cette obscure et difficile question, il faudrait, dit Bäumer, « entreprendre l'étude et la comparaison des manuscrits liturgiques en dépôt dans les bibliothèques de l'Europe ».

CHAPITRE XVI

LA THÉORIE MUSICALE AU MOYEN AGE

Idées générales du moyen âge sur la musique. — Traditions pythagoriciennes transmises par Boèce. — Grande autorité de Boèce pour ses successeurs. — Les modes authentiques et plagaux; en quoi ils diffèrent des modes grecs et en quoi ils se rattachent à eux. — Le bouleversement de la nomenclature antique, et ses causes. — Transposition, altération des modes. — Caractères du chant liturgique. — La notation. — De l'égalité des notes dans le plain-chant.

La continuité de la tradition grecque, attestée pour la pratique du chant, est également visible dans la théorie musicale et dans les idées qui la dominent.

En musique, le moyen âge a cru qu'il continuait l'antiquité. Il n'a pas eu le sentiment de ce qui l'en distinguait, et cette illusion fut souvent funeste. Sa conception musicale, c'est celle des Grecs; elle lui a été transmise au IVe siècle par Boèce, le philosophe-pythagoricien conseiller de Théodoric (roi des Ostrogoths établi en Italie en 493).

Pour Boèce, qui se réfère aux anciens comme un théologien du XVIIe siècle citerait les Pères de l'Eglise, il y a trois musiques : la musique *mondiale*, inhérente au mécanisme de l'univers et aux mouvements des astres; la musique *humaine*, qu'il définit de façon originale et profonde : « Quiconque descend en soi-même la comprend. *Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit, intelligit*; » enfin la musique *instrumentale*. Boèce est rempli de souvenirs et de disciplines antiques; son maître, son « Père » païen, c'est Pythagore, (X). Il est dans la même situation que Plutarque (avec le savoir en plus)

écrivant d'après des ouvrages scientifiques antérieurs et faisant un compendium. Il emploie la terminologie grecque et expose les idées grecques, comme s'il était grec. Il parle d'après Platon, Aristote, Aristoxène, Nicomaque, Philolaus, Ptolémée... Son point de vue n'est jamais celui d'un musicien, encore moins d'un praticien (XXXIV) mais celui d'un arithméticien et d'un spéculatif. Il semble féliciter Pythagore (X) d'avoir entrepris une étude pénétrante de la musique « relicto aurium judicio » *en laissant de côté le témoignage de l'oreille.* Singulière méthode pour un musicien! Chemin faisant, il donne cette curieuse définition :

Quanto præclarior est scientia musicæ in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! Tantum scilicet quantum corpus mente superatur.... Is vero est musicus qui, ratione perpensa, canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis assumpsit.

... Quod totum in ratione ac speculatione positum est.

(Boèce, *Inst. mus.* I, 33.)

Combien supérieure est la science de la musique, la connaissance de la théorie, à la pratique! autant l'intelligence est supérieure au corps... Celui-là est musicien qui a acquis la science du chant par la raison, sans subir la servitude de la pratique, et à l'aide d'une spéculation qui est souveraine.

Toute la musique est rationalisme et spéculation.

Cassiodore (VIe siècle. — *De artibus ac disciplinis liberalium artium*, cap. V) et Isidore de Séville (VIIe siècle) sont animés à peu près du même esprit que Boèce. L'un et l'autre reproduisent les légendes, les idées, et jusqu'à la terminologie grecque. Ils rappellent que la théorie musicale fut découverte par Pythagore, au moment où il observait des marteaux frappant sur une enclume. Cassiodore se réclame aussi de Clément d'Alexandrie.

Tous les théoriciens ultérieurs se sont appuyés sur l'autorité de Boèce pour définir la musique comme une science, et non comme un art. Aurélien de Réomé cite Boèce « virum eruditissimum », comme une sorte de satellite de Pythagore. Pour tous les *Scriptores*, c'est une autorité antique, celle qu'on invoque volontiers. Boèce est le « docteur admirable, le sage, le savant qui a le mieux pénétré les arts libéraux », comme dit Hucbald (*De musica*, Gerbert, I, 108), qui, à sa suite, parle encore,

pour désigner les tons du système grec, de *mèse* (note du milieu), *hypate* (dernière), *parhypate* (avant-dernière), etc... C'est lui, qui dans un autre opuscule (hucbaldien) dit que l'harmonie est fille de l'arithmétique, et que les quatre sciences sont : arithmétique, géométrie, musique, astronomie. C'est lui qui fait parler à Réginon de Prüm ce jargon étrange : « *hypate meson a musicis Saturno attributa est* = la dernière note (du tétracorde occupant le milieu dans le système complet des Grecs) a été attribuée par les musiciens à Saturne »! Guido appelle Boèce « panditor nostræ artis », le *révélateur* (*Microl.* XX). Hermann Contract en parle avec le même esprit « parce que la doctrine de Boèce est conforme à celle des musiciens antiques. » (Gerbert II, p. 142.) Dans la préface du traité d'Engelbert, Boèce est appelé « translator, corrector et ampliator ipsius musicæ », celui qui a transmis, traduit, corrigé, développé la science musicale elle-même. Francon dit : « La théorie a été faite par Boèce; la pratique appartient à Guido ». Marchettus de Padoue définit le *ton* et le *trope* « secundum dicta Boetii »; Jean de Muris reproduit d'après lui la division du monocorde, et le cite à côté de Macrobe, de Platon, de Pythagore. Adam de Fulda (*Musicæ* II, 6), voulant triompher de musiciens peu dociles, s'écrie : « Les malheureux! Ils ne savent donc pas que Boèce a dit au chap. XXXIII, du livre I de son *Institution musicale* : « Is musicus est, qui ratione perpensa.... » etc.

C'est donc à travers l'ouvrage de Boèce que les théoriciens de la musique, au moyen âge, voient Pythagore « le premier » de tous les *inventeurs* de la musique, « primus omnium Pythagoras inventor musicæ » (*Engelberti abb. Admon. de musica Cap.* X); c'est grâce à son intermédiaire qu'on répète cette formule pythagoricienne, que « les lois de l'univers sont des lois musicales » (*Lucidarium* de *Marchetus de Padoue*, Cap. III).

Sous l'influence de la tradition pythagoricienne, Alcuin plaçait ainsi la musique parmi les autres sciences :

PHILOSOPHIA

Ethica. Physica. Logica

Arithmetica. Musica. Geometrica. Astronomia. Astrologia

Mechanica. Medicina.

Suivant les mêmes idées, les universités du moyen âge ont mis la musique dans le *quadrivium*, c'est-à-dire parmi les quatre arts mathématiques : arithmétique, géométrie, astronomie et musique. A cette conception dangereuse (car le moyen âge n'avait pas ce qu'il fallait pour traiter *scientifiquement* la musique), on peut opposer cette phrase de Dante Alighieri qui, en parlant de la poésie, marque ainsi la connexité des arts du rythme : « Si poesim arte consideremus... nihil aliud est quam ficta rhetorica in musicaque posita » (*Opere Minori di D. Alighieri*, 2e édit., Florence, 1861, vol. II, 208).

Au xe siècle, Hucbald fait la théorie de la musique en exposant le système des tétracordes, comme ferait un contemporain d'Aristoxène. Son langage est celui des Grecs. Il ne dit pas la « dernière note » ou « l'avant dernière », mais l'*hypate* et la *parhypate* (comme font encore aujourd'hui, par tradition sans doute, les archéologues musiciens).

On ne saurait trop déplorer cet esprit du moyen âge qui transportait dans la pratique musicale les habitudes de la théologie fondées sur l'autorité des témoignages écrits, et qui allait, pendant plusieurs siècles, se priver des ressources du sens artistique pour ratiociner sur de vieilles idées.

Cette application à considérer la musique comme une « science », en ne tenant aucun compte de cet instinct spécial que l'arithmétique ne saurait aucunement suppléer, constituait, dès le début, un faux point de vue dont les musiciens ultérieurs auront la plus grande peine à se débarrasser. L'influence de Pythagore et de ses disciples a été, malgré le génie du maître, le principal obstacle au développement de l'art : elle peut être comparée, pour les résultats, à celle d'Aristote, qui a réduit la philosophie au maniement du syllogisme et l'a détournée de la véritable source de la « doctrine » : l'observation. Ce qu'il y a de plus grave encore, c'est que le moyen âge a suivi les idées antiques — la théorie de la consonance, ou, comme on disait, de la « symphonie », la classification des modes — sans esprit critique, en altérant et en brouillant souvent les idées, les faits et le langage.

La base de la théorie musicale est la définition des modes. Il y en a huit, dont quatre sont considérés comme souverains (*regales*), ou authentiques, chacun d'eux ayant

au grave une étendue supplémentaire et facultative d'une quarte qui constitue un mode *à côté*, ou plagal :

1er mode (AUTHENTIQUE). . . . ré *mi fa sol la si do ré*
2e — (*plagal*) . . *la si do ré* —

3e — (AUTHENTIQUE) . . . . . mi *fa sol la si do ré mi*
4e — (*plagal*). . . . *si do ré mi* —

5e — (AUTHENTIQUE). . . . . . . fa *sol la si do ré mi fa*
6e — (*plagal*). . . . . *do ré mi fa* —

7e — (AUTHENTIQUE) . . . . sol *la si do ré mi fa sol*
8e — (*plagal*). . . . . . . *ré mi fa sol* —

Ce système, comme on le voit, a un mécanisme très différent du système moderne, et beaucoup plus riche. Il est important, parce qu'il servait de base à la construction (et au classement) des mélodies. Dans la période primitive du moyen âge, la construction mélodique, la détermination des notes où elle fait des césures, celle de ses finales, étaient l'objet d'une étude analogue à celle des accords et de leur enchaînement dans la musique moderne. Les quatre modes royaux ou *authentiques* étaient reconnus à leur note finale, *ré*, *mi*, *fa*, ou *sol*; critérium bien simpliste, mais seul valable, si l'on songe que dans le corps de la mélodie, le chanteur peut employer, et emploie nécessairement, des notes appartenant à tous les modes. Les espaces de *ré* à *ré*, de *mi* à *mi*, de *fa* à *fa*, de *sol* à *sol* constituent les échelles modales, ce que les théoriciens ont appelé plus tard l'*ambitus* de la mélodie, et les Italiens la *tessiture*; mais dans chacun de ces espaces on peut organiser différents systèmes, selon qu'on le divise « arithmétiquement » (une quarte plus une quinte) ou « harmoniquement » (une quinte plus une quarte). Aujourd'hui, quand on veut moduler à ce qu'on appelle, depuis Rameau, la *dominante*, on prend cette note comme tonique d'une gamme nouvelle qui se substitue entièrement à la précédente. Autrefois, le musicien en usait autrement : de la tonique *ré*, il pouvait passer à la dominante, ou à son renversement, la quarte *la*; mais la gamme construite sur cette dernière note conservait la même tonique et, pour la mélodie, la même note

finale, *ré*, jouant ainsi le même rôle que la mèse dans le système antique; elle restait sous la dépendance de la première gamme, et n'en différait que par la position de la quarte avant la quinte. Il y avait deux échelles connexes, l'une principale, l'autre secondaire et dépendante, reliées par une même tonique, centre d'attraction de deux systèmes qui pouvaient être employés pour diverses nuances de l'expression. De là les modes dits *authentiques* et *plagaux*.

Les échelles modales du moyen âge diffèrent essentiellement, par leur organisation, de celles de l'antiquité, fondées sur l'emploi du tétracorde. Malgré cela, les modes *authentiques* étaient considérés comme ayant été établis par les Grecs :

Octo sunt toni musicales quibus omnis cantus regulatur; quorum quatuor primo inventi fuerunt ab antiquis, reliqui vero a posteris : quatuor enim tonos dicitur Graecos invenisse quibus ipsi imposuerunt hec nomina : Prothus, Deuterus, Tritus et Tetrardus.... Sillogisabant namque hoc modo : sicut est in natura, sic debet esse in arte; sed natura in multis quadripartito modo se dividit, igitur etiam ars modulandi quadripartitis distingui debet regulis.... Quatuor sunt plagæ mundi; quatuor sunt elementa; quatuor sunt qualitates primæ; quatuor sunt venti principales; quatuor sunt complexiones; quatuor sunt animæ virtutes, et sic de aliis. Propter quod concludebant quatuor debere esse omnium cantuum regulas.

Il y a huit tons musicaux par lesquels tous les chants sont réglés : quatre d'entr'eux ont été inventés par les Anciens; les autres par leurs successeurs. On dit en effet que les Grecs ont inventé quatre tons ainsi appelés : *Prothus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetrardus*.... Les Anciens raisonnaient ainsi : l'art doit être organisé comme la nature; or la division par quatre est très fréquente dans la nature : il doit donc en être de même dans les règles de la musique. Il y a quatre parties du monde, quatre éléments, quatre qualités premières, quatre vents principaux, quatre complexions, quatre vertus de l'âme, et ainsi du reste. Ainsi les Anciens concluaient-ils qu'il doit y avoir quatre règles du chant.

(*Cujusdam Carthusiensis monachi tractatus de musica plana*, cap. II, dans de Coussemaker : *Scriptorum*, etc. II, p. 434).

Aurélien de Réomé (IX[e] siècle), dans sa *Musica disciplina* (cap. VIII), reproduisant les paroles d'Alcuin, ajoute des considérations physiques, astronomiques, morales, pour

justifier ce nombre *huit*. Il se fonde sur l'autorité des écrivains spécialistes (les Grecs évidemment et les Latins, *scriptores hujus artis*), pour dire que les nombres sont, en musique, le fondement de tout (dicunt enim omnes musicæ artis rationes *ex numeris constare*). Ces *modes* sont confondus avec des *tons*. Dans leur nomenclature, on ne tient compte quelquefois que des tons principaux : *ré*, *mi*, *fa*, *sol* sont alors les 1[er], 2[e], 3[e] et 4[e] modes; quelquefois, on tient compte des plagaux, et *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, sont alors les 1[er], 3[e], 5[e] et 7[e]. La théorie des modes du plain chant se trouve pour la première fois dans l'opuscule d'Alcuin dont un fragment nous a été conservé.

Octo tonos in musica consistere musicus scire debet per quos omnis modulatio, quasi quodam glutino, sibi adhærere videtur.... Quatuor eorum *authentici* vocantur.	Le musicien doit savoir qu'il y a huit tons dans chacun desquels toute mélodie trouve pour ainsi dire la glu qui fait adhérer toutes ses parties.... Quatre d'entr'eux sont appelés authentiques :
Primus autem *protus* (πρῶτος) vocatur, id est primus; secundus autem *deuterus*;... tertius *tritus* dicitur.... Quartus, *tetrachius* eodem quo cœteri modo ab ordine suum vocabulum sumpsit.	Le premier est appelé *protus*, le second *deuterus*, le troisième *tritus*, le quatrième *tetrachius*, suivant le même ordre adopté pour les autres.
Plagii (πλάγιοι, *obliqui*, seu *laterales*) autem conjuncta dicuntur omnes quatuor. Quod nomen significare dicitur pars sive inferiores eorum; quia videlicet quatuor quaedam partes sunt eorum.	Les tons *plagaux* (*obliques*, *latéraux*), sont aussi au nombre de quatre. Leur nom indique qu'ils sont comme une partie des quatre précédents, leur partie inférieure.

(Gerbert, *Script.* I.)

La confusion des modes et des tons fait ressortir un fait grave qui a eu les conséquences les plus sérieuses dans l'histoire de la théorie musicale et de la notation. L'échelle *sol-sol* (appelée *tetrardus authentus*) n'implique, en tant que *mode*, aucune difficulté; mais en tant que *ton*, c'est-à-dire comme octave placée à une hauteur fixe, elle paraît inconciliable avec la pratique du plain-chant. Aurélien de Réomé, dans le chapitre qu'il consacre au *tetrardus*, énumère diverses pièces de chant liturgique écrites dans ce ton; mais comment admettre que les voix d'hommes s'élevaient

jusqu'au *sol* à l'octave et même au *la* au-dessus de notre portée? Il fallait donc *transposer* : d'où un désaccord permanent entre la théorie et la pratique.

Les pièces du graduel écrites dans le septième ton, s'élèvent quelquefois jusqu'au *fa*, comme l'introït du deuxième dimanche de l'Avent; celui de la troisième messe, fête de Noël, etc.; assez souvent elles vont jusqu'au *sol* : communion du troisième dimanche de l'Avent, introït de la férie IV, après le deuxième dimanche de Carême, antienne *Urbs fortitudinis*, Alleluia de la fête de la Transfiguration, communion de la fête du 8 août, offertoire du temps pascal De uno martyro, graduel *Clamaverunt* de la messe commune à plusieurs martyrs, etc.. Enfin cette limite est plusieurs fois dépassée : l'Alleluia du vingt-troisième dimanche après la Pentecôte monte jusqu'au *la*; *id.* l'alleluia chanté à Pâques à la place du graduel; le graduel *Rogate* de la messe *ad tollendum schisma*, etc. L'exécution devient impossible pour des voix moyennes, et surtout des voix d'hommes.

En même temps qu'ils leur donnaient un numéro d'ordre en altérant les mots grecs de façon barbare (on trouve jusqu'à *deutrus* au lieu de *deuterus*, *tetrartos*, *tetrachius*, *tetrachus*....), les théoriciens continuèrent à les désigner par leurs noms ethniques, mais avec une interversion des titres. Voici, d'après les Grecs, et d'après les musiciens du moyen âge, la nomenclature des modes, désignés par la note la plus grave de chaque échelle diatonique :

chez les Grecs :	chez les Modernes :
si = *mixolydien*	si = *hypophrygien*
ut = *lydien*	do = *hypolydien* (*ionien*)
ré = *phrygien*	ré = *dorien*
mi = *dorien*	mi = *phrygien*
fa = *hypolydien*	fa = *lydien*
sol = *hypophrygien*	sol = *mixolydien*
la = *hypodorien*	la = *hypodorien*

Pourquoi ce bouleversement de la nomenclature? Il ne s'agit pas ici d'une simple altération de l'usage, comme l'histoire des langues en fournit de si nombreux exemples. mais d'un déplacement d'étiquettes, tout arbitraire en apparence. On en a ignoré longtemps la raison. Nous la possédons aujourd'hui. Il importe de la connaître, sans quoi la lecture des textes musicaux jusqu'à l'époque de la

Renaissance est une source perpétuelle de confusions. Pour la comprendre, deux idées préalables sont nécessaires.

La première, c'est la conception exacte du mode lui-même.

Le *mode* étant un *ordre de succession d'éléments différents*, chose abstraite par conséquent, peut se réaliser dans n'importe quelle octave, au choix du musicien, pourvu qu'on élève ou abaisse certaines notes; en d'autres termes, il peut être transposé à volonté; il suffirait de bémoliser le *si*, dans l'une quelconque des gammes, pour avoir la transposition du mode diatonique placé *une quinte au-dessus*. Ainsi :

La gamme *fa* *sol* *la* si ♭ *do* *ré* *mi* *fa*
devient, par le *si* ♭, un mode lydien.

La gamme *sol* *la* *si* ♭ *do* *ré* *mi* *fa* *sol*
devient, par le *si* ♭, un mode phrygien.

La gamme *la* *si* ♭ *do* *ré* *mi* *fa* *sol* *la*
devient, par le *si* ♭, un mode dorien; etc...

Il suffirait de diéser le *fa* dans une gamme quelconque pour avoir la transposition du mode diatonique placé *une quarte au-dessus*. Ainsi,

do, *ré*, *mi*, fa ♯, *sol*, *la*, *si*, *do* ,
devient par le *fa* ♯, un mode hypolydien;

ré, *mi*, fa ♯, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*
devient, par le *fa* ♯, un mode hypophrygien;

mi, fa ♯, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*,
devient, par le fa ♯, un mode hypodorien; etc...

On peut dire aussi, pour préciser encore le caractère des modes et signaler à cette occasion une de leurs particularités, qu'il suffirait de prendre *à rebours* l'ordre de succession des tons et demi-tons dans un mode donné pour avoir exactement un mode voisin. Le mode lydien (sur la tonique *do*), pris à rebours, donne le mode dorien (*mi*); le mode hypodorien (*la*), pris à rebours, donne le mode hypophrygien (*sol*); le mode hypolygien (*fa*), pris à rebours, donne le mode mixolydien (*si*), etc.

Cette nature du mode étant bien précisée, la solution du petit problème posé (causes du bouleversement de la nomenclature au moyen âge) se ramène aux faits suivants :

Les Grecs avaient transposé leur « système parfait » (double gamme de *la* à *la*) en prenant successivement les bases *mi* ♭, *ré*, *do*, *si* ♭, *la*, *sol*, *fa*. Voici le tableau de ces échelles de transposition :

Mode hypodorien transp.	Mode hypophryg. transp.	Mode hypolydien transp.	Mode dorien transposé	Mode phrygien tr.	Mode lydien tr.	Mode mixolydien tr.
						mi♭
					ré	**ré♭**
				do	**do**	**do♭**
			si♭	**si♭**	**si♭**	**si♭**
		la	**la♭**	**la♭**	**la**	**la♭**
	sol	**sol**	**sol♭**	**sol**	**sol**	**sol♭**
fa	*fa*	*fa*	*fa*	*fa*	*fa*	*fa*
mi♭	*mi♭*	*mi*	*mi♭*	*mi♭*	*mi*	*mi♭*
ré♭	*ré*	*ré*	*ré♭*	*ré*	*ré*	*ré♭*
do	*do*	*do*	*od*	*do*	*do*	*do♭*
si♭	*si*	*si*	*si♭*	*si♭*	*si♭*	*si♭*
la♭	*la*	*la*	*la♭*	*la♭*	*la*	*la♭*
sol	*sol*	*sol*	*sol♭*	*sol♭*	*sol*	*sol♭*
fa	*fa*	*fa*	*fa*	*fa*	*fa*	*fa*
mi♭	**mi♭**	**mi**	**mi♭**	**mi**	**mi**	**mi♭**
ré♭	**ré**	**ré**	**ré♭**	**ré**	**ré**	**Ton** *mixolyd.*
do	**do**	**do**	**do**	**do**	**Ton** *lydien.*	
si♭	**si♭**	**si**	**si♭**	**Ton** *phrygien.*		
la♭	**la**	**la**	**Ton** *dorien.*			
sol	**sol**	**Ton** *hypolyd.*				
fa	**Ton** *hypophr.*					
Ton *hypodor.*						

Chacune de ces séries de sons représente « le système parfait » toujours le même, mais transposé sur des degrés différents. Pourquoi cette transposition sur *mi* ♭, sur *ré*, sur *do*, sur *si*♭ etc..., pris comme points de départ, et non sur d'autres bases? Le but évidemment poursuivi était de ramasser tous les modes dans une même octave. Il y a en effet dans chacune de ces sept échelles de transposition placées à des *hauteurs diverses*, une partie qui, tout en présentant un ordre variable de tons et de demi-tons, reste toujours comprise *dans les mêmes limites : fa-fa*; c'est celle qui est marquée par une accolade; successivement, elle réalise tous les modes. A l'exécution, c'était une grande commodité pour les voix.

Il y a donc deux choses très différentes dans chacune des colonnes de ce tableau : le *mode*, compris dans la partie du système qui est toujours à la même hauteur et va de *fa* à *fa*; et le *ton*, c'est-à-dire la note grave servant de base et de point de départ à chaque transposition du système parfait. Par un abus de langage qui paraît assez naturel, les Grecs furent amenés peu à peu à désigner les *tons* par les mêmes mots que les *modes* : la double gamme de *mi* ♭ (avec six bémols) fut appelée, incorrectement du reste, *ton*

mixolydien, du nom du *mode* qu'elle contenait; la double gamme de *ré* (avec un *si* ♭), fut appelée, pour la même raison, *ton lydien*; la double gamme d'*ut* (avec trois bémols) fut appelée *ton phrygien*; ainsi des autres.

Tel est l'état dans lequel les modes antiques sont parvenus aux modernes. Comment le moyen âge a-t-il été conduit à bouleverser la nomenclature? Ici se place un troisième et dernier fait.

Les théoriciens du moyen âge avaient construit leurs modes sur les bases *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. Ils leur donnèrent d'abord de simples numéros d'ordre en établissant la préséance des *authentiques* sur les *plagaux*. Lorsqu'ils voulurent leur appliquer les étiquettes antiques, ils ne tinrent compte que de la hauteur des *tons* qui servaient de points de départ aux échelles donnant le système parfait transposé; *ils appliquèrent à celui de leurs modes qui était placé sur le ton le plus grave, le nom du ton de l'échelle de transposition grecque qui était, lui aussi le plus bas, et suivirent ainsi de degré en degré, jusqu'au ton le plus élevé.*

La série moderne :	*la* — *la*	(diatonique)	= *mode hypodorien*,
	si — *si*	—	= *mode hypophrygien*,
	do — *do*	—	= *mode hypolydien*,
	ré — *ré*	—	= *mode dorien*,
	mi — *mi*	—	= *mode phrygien*,
	fa — *fa*	—	= *mode lydien*,
	sol — *sol*	—	= *mode mixolydien*,

reproduit exactement l'ordre dans lequel se succèdent les noms des *échelles de transposition* grecques et des *tons* considérés au point de vue de leur hauteur; mais elle présente la série des *modes* dans un ordre inverse, comme si la série de ces modes (considérés encore au point de vue de la hauteur) avait été lue *à rebours*.

D'habitude, on reproche aux Modernes d'avoir, depuis Boèce, confondu les *modes* et les échelles de *transposition* du système général de la musique grecque. Au fond, cette critique n'est pas absolument juste, car les Grecs, comme nous venons de le voir, avaient déjà commis la confusion que l'on reproche aux Modernes. Bien que chacune de leurs échelles de transposition ne fît que répéter une même succession d'intervalles de tons et de demi-tons, ils les avaient distinguées l'une de l'autre en leur appliquant les mêmes noms qu'aux *modes*. Cette transposition donnait des commodités

pratiques (analogues aux transpositions qui se font journellement dans le plain-chant). En somme, la confusion des tons et des modes est une faute grecque et antique, non une faute purement moderne.

Voici cependant deux textes montrant que la faute s'est perpétuée très longtemps et justifiant ce qui vient d'être dit pour le moyen âge :

Ex diapasôn igitur consonantiæ speciebus existunt qui appellantur *modi, quos eosdem* **tropos** *vel* **tonos** *nominant.* Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. Constitutio vero est plenum veluti modulaminis corpus ex consonantiarum conjunctione consistens quale est vel diapasòn et diatessarôn, vel bis diapasôn. Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores vel in gravius totas remittat secundum supradictas diapasôn consonantiæ species, efficiet modos VII, quorum nomina sunt hæc : hypodorius, hypophrygius, hypolydius, dorius, phrygius, lydius, mixolydius.

Des diverses consonances d'octave sont formés *les modes, qu'on appelle aussi* **tropes** *ou* **tons**. Les tropes sont des systèmes constitués avec toute la série des sons et différant entr'eux par leur hauteur. Le système est comme un organisme complet de modulation, formé d'un enchaînement de consonances, tel que l'octave, l'octave plus une quarte, la double octave. Si l'on établit ces systèmes plus ou moins haut ou plus ou moins bas suivant chacune des consonances d'octave déjà indiquées, on aura les VII modes dont voici les noms : hypodorien, hypophrygien, hypolydien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien.

(Boetii, *de Institutione musica Libri quinque*, III, 15. Commencement du vi^e siècle de l'ère chrétienne.)

Comme on le voit, l'ordre dans lequel Boèce énumère les modes, est celui des échelles de transposition.

Hypodorius tonus est omnium gravissime sonans;... hypophrygius hypodorium tono præcedens; etc.

L'hypodorien est, de tous les tons (modes) celui qui sonne le plus bas;... l'hypophrygien le précède, séparé de lui par un intervalle de ton, etc.

(Cassiodori *Institutiones musicæ*, vi^e siècle, dans le recueil du prince-abbé Gerbert : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, etc., typis sanblasianis, xdcclxxxiv, t. I, p. 17 et 18. — *Cf.* Traité intitulé *Alia musica* et publié sous le nom d'Hucbald — ixe-xe siècle de l'ère chrétienne — dans les *Scriptores* de Gerbert, *Ibid.*, p. 217^a.)

L'altération et la déformation des idées traditionnelles, — pourvu qu'on n'en abuse pas — est presque toujours dans l'histoire des arts du rythme, une des sources du

progrès. A ce compte, le moyen âge aurait apporté au développement de la musique une contribution singulièrement féconde! La nomenclature des modes est, en particulier, significative.

Ainsi, le mode construit sur l'échelle diatonique *sol-sol*, n'a pas eu moins de cinq noms :

Chez les Grecs, jusqu'au temps de Platon inclusivement, il s'appelait mode *ionien* ou *iastien* (mots synonymes);

Dès le IVe siècle, à partir du règne d'Alexandre, il s'appelle *hypophrygien* (l'identité de l'ionien et de l'hypophrygien ayant été admise par Bœckh, Bellerman, Fortlage, Gevaert);

Au moyen âge, il devient « le 4e ton authentique », le *tetrardus* ou *tetrachius authentus*, comme dit Alcuin;

Au xe siècle, à l'époque d'Hucbald (qui, tout en n'admettant comme Alcuin que quatre notes finales, ou, comme nous dirions, quatre toniques, fait entrer les modes plagaux dans sa nomenclature et sa numération), il devient le *septième ton*;

En 1547, enfin, avec Zarlino qui au lieu de commencer la liste des modes par le « dorien » *ré*, met en tête l'ionien *ut* et son plagal, le mixolydien devient le *cinquième ton authentique*.

Les autres échelles n'ont pas un état civil moins encombré. Il suffit d'ailleurs d'être averti de ces changements pour que la vieille musique n'apparaisse pas comme un chaos inextricable.

L'*éthos* antique des divers modes fut à peu près adopté par les théoriciens, bien que les faits réels soient souvent en contradiction avec la doctrine.

Les faits ne s'accordent point avec les idées. Ainsi, le dorien avait été qualifié par les Grecs d'*austère*, de *viril*, d'*auguste*... Guido (*De mod. form.*, p. 107) dit à peu près dans le même sens : « *Per deuterum, dignitates vel qualitates animorum indicere possumus* : le deuxième mode permet d'exprimer la noblesse et les vertus de l'âme. » Au XVIIIe siècle, dans son *Traité de plain-chant* (1750, p. 247-8), l'abbé Poisson disait encore que ce mode « est propre aux textes qui marquent beaucoup d'action, d'impétuosité, des désirs véhéments, *des mouvements de colère*, d'ardeur... il convient aux sujets qui annoncent *l'orgueil, la hauteur, la cruauté, les paroles dures* ». Bien des faits réels contredisent cette opinion. L'introït *Gaudens gaudebo*

(fête du 8 décembre, messe) est en dorien antique et exprime la plus pure allégresse (*Exultabit anima mea...*). Il s'en faut que ce cas soit unique. Cf. les introïts *Exultabo in Jerusalem et gaudebo in populo meo* (juin, messe p. saint Boniface): *Vocem jucunditatis annuntiate* (cinquième dimanche après Pâques); *Sancti tui, Domine* (messe de plusieurs martyrs, au temps pascal); *Sacerdotes tui* (messe d'un confesseur pontife): *Caritas dei diffusa est* (messe de mai, saint Philippe de Néri); *Factum est cor meum tanquam cera liquescens* (messe de juin, saint François Caracciolo); *Nunc scio vere* (29 juin); *Redemisti nos* (juillet, messe du Précieux Sang); *Dispersit, dedit pauperibus* (août, dimanche dans l'octave de l'Assomption); *Benedicite Dominum omnes Angeli* (messe du 29 septembre); *Omnis gloria ejus* (troisième dimanche après la Pentecôte); les offertoires : *Deus tu conversus* (deuxième dimanche de l'Avent); *Lauda Jerusalem Dominum* (Patronage de saint Joseph); *Filiæ regum* (p. une vierge non martyre); *Cum esset desponsa* (maternité de la Vierge): les graduels : *Adjutor in opportunitatibus* (dim. de la Septuagésime): *Juravit Dominus* (12 mars). Cf. les antiennes : *Dum esset rex in accubitu suo* (commun des saintes femmes, aux vêpres); *Simeon Justus* (le 2 février, aux vêpres); *Elisabeth Zachariæ* (24 juin, vêpres); *Inter natos mulierum* id.); *Credo videre bona Domini* (office des morts); *Post triduum invenerunt Jesum* (La Sainte-Famille, aux vêpres); *Suscepit nos Dominus* (Fête du Sacré-Cœur, vêpres). — En dorien et hypodorien helléniques sont : la prose du jour de Pâques, *Victimæ pascali laudes*; la prose de la Pentecôte, *Veni Sancte Spiritus*, le *Te Deum*, etc.

Par contre, le mode lydien (qui correspond à notre majeur) apparaît souvent dans les cantilènes qui veulent exprimer la plainte : ainsi, l'antienne *Christus factus est pro nobis obediens*; les répons : *Ecce vidimus eum; Caligaverunt oculi mei; Plange quasi virgo plebs mea*, etc.

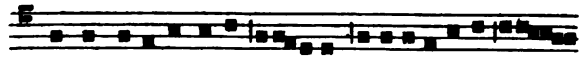
Malgré ce maintien d'idées d'ailleurs inexactes, l'organisation des modes était parfois dérangée.

L'antique dorien (*mi-mi*, appelé *phrygien* par les modernes) offre une particularité que signale Guido : *Iste modus non (adeo) aliorum authenticorum servat regulam : cum enim quinto alii habent formulas, iste insuper sexto* : « Ce mode ne suit pas la même règle que les autres modes authentiques; les autres terminent sur le 5ᵉ degré, celui-ci sur le 6ᵉ. » Ainsi, avant le XIᵉ siècle, la dominante du 3ᵉ mode (*si* ♮) s'était déplacée; le 5ᵉ degré ascendant avait été remplacé par le 6ᵉ degré, *ut*, le *si* devenant une note de passage. Le *mi*, qui aurait dû rester note fondamendale, fut considéré, par suite du son final *ut*, comme médiante de l'accord *do-mi-sol*, ou comme quinte de *la*. — Quelquefois aussi, on fit subir à ce mode une autre altération : on

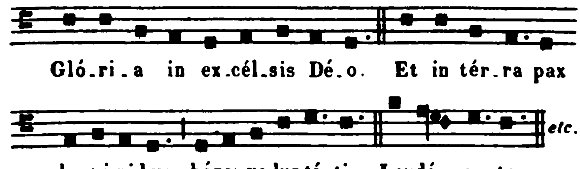
y introduisit le fa ♯, ce qui le rendait identique à l'échelle *ré-ré* avec *si* ♭, identique elle-même à celle de *la*. Ainsi s'explique que certaines antiennes (comme *Domine, quinque talenta*) qui, à l'époque de Réginon (IXᵉ-Xᵉ siècle) étaient chantées dans le mode de *mi*, se chantèrent, depuis Guido, en 1er mode, *ré*.

Le mode lydien (*fa-fa*, harmonie hypolydienne des Grecs) était rangé par les Anciens parmi les modes d'expression licencieuse. Au moyen âge, il passe pour avoir un caractère pastoral : *tritus, agricolæ dignus*, écrit Guido. Ses notes caractéristiques sont le *si* ♮ et le *mi* ♮. Pour éviter la quarte diabolique (*fa-si* ♮) l'Église employa des moyens qui altérèrent le mode et qu'on peut réduire à trois :

1° Au lieu de s'élever à l'aigu assez loin de la tonique, la mélodie s'étendait au grave jusqu'au renversement de sa quinte, et, tout en conservant *fa* ♮ pour finale, ne dépassait pas la médiante de ce dernier; par là, le *si* ♮ était évité :



2° D'autres fois, la mélodie lydienne s'élève plus haut; mais alors elle supprime le *si*, et en s'abstenant de toucher cette corde, elle résout la difficulté par un moyen aussi radical. On peut en citer comme exemple l'admirable *Gloria in excelsis* (aux fêtes doubles) :



Ce texte est celui que donne le *Paroissien romain*, édition de Solesmes. C'est une des pièces musicales les plus curieuses, les plus expressives et les plus belles que l'on puisse citer. Elle appartient à la liturgie de l'aurore : *Gloria in excelsis*; c'est le salut de l'ange aux bergers dans la nuit de la Nativité. Les formules du texte littéraire sont très anciennes; on les a attribuées au IVᵉ siècle; mais avec son

rythme libre, les membres de phrase qui se répondent harmonieusement, les procédés de composition d'une simplicité extrême, — et le thème obstiné : *do*, *do*, *la*, *sol*, *fa*, *sol*, *la*, *sol*, *fa* — cette hymne, musique et paroles, a le caractère des œuvres toutes primitives; elle exprime, avec une allégresse intérieure, la paix tranquille de la contemplation. (Le *si* ♭ n'apparaît que dans l'*amen* final qui est sans doute d'une époque différente.) Il en est de même pour l'*Agnus Dei* (aux féeries de l'Avent et du Carême), qui appartient au même type mélodique.

3° Le plus souvent, lorsque la note *si* est touchée, elle est abaissée d'un demi-ton, comme dans le chant de ces paroles : *pleni sunt cœli et terra* (*gloria tua*) :



ou dans l'introït du IV[e] dimanche de Carême : *Lœtare Jerusalem*.

Avec l'ethos des modes, les théoriciens chrétiens de la musique empruntèrent aux anciens Grecs l'éthos des rythmes.

Au moyen âge, il est sans doute impossible de reconnaître dans les traités des *Scriptores* musicaux, l'équivalent exact de tout ce qu'ont dit et pratiqué les Anciens en matière de rythme; mais si on ne peut suivre dans le détail de ses applications la doctrine de l'éthos, on en retrouve le principe partout exprimé avec la plus grande netteté. Comment n'en serait-il pas ainsi? Ces *Scriptores* tenaient leurs idées essentielles de Boèce et de Cassiodore, qui par l'intermédiaire des néo-pythagoriciens et des néo-platoniciens, se rattachaient aux grands philosophes de la Grèce, héritiers eux-mêmes des Orientaux; par là ils se rattachaient aux primitifs.

Or, au VI[e] siècle, Cassiodore et Boèce mettent en lumière des idées qui resteront traditionnelles, bien qu'elles ne puissent s'appliquer nullement au plain chant :

Quidquid... intrinsecus venarum pulsibus commovemur, *per musicos rythmos* harmoniæ virtutibus probatur esse sociatum.

Tous les mouvements d'émotion qu'il y a dans nos veines sont liés *par les rythmes* aux vertus de l'harmonie.

Voici, dans un langage très abstrait (et peu net!) une idée qui implique une théorie de la magie musicale :

Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus... Hinc etiam morum quoque maximæ permutationes fiunt. Lascivus quippe animus vel ipse *lascivioribus delectatur modis* vel sæpe eosdem audiens emollitur ac frangitur; rursus asperior mens vel *incitatioribus* gaudet vel asperatur.

(Boèce, *Inst. mus.*, I, 1.)

Comme c'est grâce à l'harmonie intérieure et appropriée de notre moi que nous percevons l'harmonie extérieure et appropriée des sons, et comme nous trouvons plaisir à cette perception, nous en concluons que nous sommes constitués à la ressemblance de la musique (en d'autres termes : nous saisissons la musique hors de nous parce qu'elle est déjà en nous)... De là vient l'action profonde [exercée par le chant] sur les caractères. Un esprit efféminé aime les modes licencieux: en les entendant souvent, il s'amollit et se brise; au contraire, une nature plus rude aime les modes plus vifs et en subit l'effet.

C'est, malgré l'emploi du mot « mode », la distinction grecque des rythmes « hésychastique » et « systaltique ». Boèce dit encore :

Nihil est tam proprium humanitatis quam *remitti dulcibus modis*, *adstringi contrariis.*

Rien n'est plus spécial à la nature humaine : les modes agréables épanouissent le cœur, les modes opposés le resserrent.

Ce souvenir de la doctrine antique est plus complet dans le passage suivant de la *Musica enchiriadis* (xɪ^e siècle) :

Non solum diiudicare melos possumus et propria naturalitate sonorum, sed etiam rerum. Nam affectus rerum, quæ canuntur, oportet ut imitetur cantionis affectus, ut in *tranquillis rebus tranquillæ sint neumæ*, *lætísonæ in iucundis*, *mærentes in tristibus.*

(*Musica enchiriadis*, cap. xvii.)

Nous pouvons apprécier la mélodie non seulement d'après les qualités naturelles des sons, mais aussi d'après les qualités des choses (exprimées). La mélodie doit imiter les sentiments et les idées qui sont l'objet du chant, être tour à tour tranquille pour imiter le calme, joyeuse pour imiter la joie, triste pour imiter le deuil.

L'Église a simplifié les rythmes comme les genres (suppression des genres enharmonique et chromatique). Elle n'a plus qu'un but : la piété, le salut! mais elle a reconnu le pouvoir imitatif et actif du rythme.

Non sine ratione mos cantilenæ in Dei Ecclesia institutus est, in qua mentes audientium se delectantes ad virtutis amorem excitarentur; tamen tanta est vis musicæ ut, si ultra quam oportet *mollioribus modis* utatur, animos ad lasciviam *deducat*; si autem *asperioribus modis* et devote moveatur, ad fortiora et ad spiritualia incitet.

(Simon Tunstede, XIV[e] siècle, dans le recueil de Coussemaker, IV, 204.)

Ce n'est pas sans raison que l'usage de la cantilène a été institué dans l'Église de Dieu : elle charme les auditeurs et les incite à l'amour de la vertu. Mais la musique a un pouvoir tel, que si elle emploie des modes plus agréables qu'il ne faut, elle entraîne les esprits à la licence. Si elle emploie des modes sévères et des mouvements recueillis, elle est un stimulant pour le courage et la vie spirituelle.

Le rythme est imitation;

A l'emploi de chaque rythme est lié un état psychologique particulier;

Le rythme est connexe non seulement à certains états moraux, mais à la vie des choses et aux lois de la nature, comme si entre la musique, l'âme, et l'essence de l'univers, il y avait constamment action et réaction, presque identité. Tout cela nous ramène en pleine magie.

Quidquid in modulatione suave est, numerus operatur per ratas dimensiones vocum ; quidquid rythmi delectabile præstant sive in modulationibus seu in quibuslibet rythmicis motibus, totum numerus efficit.

(*Musica enchiriadis*, XI[e] siècle, dans Gerbert, I, 195 *b*.)

Tout le charme de la mélodie vient du nombre, lequel mesure exactement les voix; tout ce que les rythmes ont de séduisant, soit dans les mélodies, soit dans les divers mouvements, est l'œuvre unique du nombre.

Cum... dupla proportio, sesquitertia, sesquialtera, sesquioctava iucunditatem mentibus intonat, potest a gentilibus credi non incongrue animas ex eisdem proportionibus consistere, cum similitudo sit amica, dissimilitudo

Puisque la proportion double ($\frac{2}{1}$), la sesquitierce ($\frac{4}{3}$), la sesquialtère ($\frac{3}{2}$), la sesquioctave ($\frac{12}{8}$), font pénétrer l'agrément dans l'esprit des auditeurs, on peut croire avec raison que les âmes sont faites de ces mêmes pro-

odiosa : nam etiam boni bonos, improbi diligunt perversos.

(*Aribon le Scholastique*, XIe siècle, dans Gerbert, II, 255 *a*.)

portions, car le semblable seul plaît au semblable, et toute dissemblance est antipathique; ainsi les bons aiment les bons, et les méchants aiment les pervers.

Dans cette explication qui, des effets du rythme sur l'âme conclut à l'identité de nature des lois musicales et des lois psychologiques, il y a une réminiscence de l'idée reproduite par Aristide Quintilien, mais bien antérieure à lui : *l'âme est une harmonie réalisée par des nombres* (ἡ ψυχή ἁρμονία δι' ἀριθμῶν).

Ejusdem moderationis ratio quæ concinentias temperat vocum, mortalium naturas modificat... iisdem numerorum partibus, quibus sibi collati inæquales soni concordant, et vitæ cum corporibus et compugnantiæ elementorum totusque mundus concordia æterna coierunt.

(*Musica enchiriadis*, Gerbert, I, 172 *a*.)

Le même système de mesure qui règle la consonance des voix agit sur la nature des mortels.... Les mêmes rapports numériques qui font l'accord de sons inégaux superposés font aussi celui des âmes et des corps, celui des éléments contraires et l'harmonie éternelle de l'univers.

Per æquam iustamque numerorum proportionem cogit homines ad iustitiam et morum æquitatem ac debitum regimen politiæ naturaliter inclinari; nam reducit incontinentes ad castitatem, inordinatas imaginationes ad constantiam et deliberationem, pigros et inutiles ad agilitatem, cum musica spiritus reficiat, et ad tolerantiam laboris exhilaret mentes, animæ autem finaliter salutem impetret, cum ex omnibus artibus finaliter ad salutem sit instituta.

Par la régulière et exacte proportion des nombres, la musique donne aux hommes un penchant forcé vers la justice, la douceur de caractère, les exigences de la vie sociale; elle ramène les débauchés à la chasteté, les imaginations déréglées à la constance et à la raison, les paresseux et les inutiles à l'activité : elle refait les courages, donne la joie nécessaire pour supporter les fatigues, et finalement, obtient le salut de l'âme, car elle seule, parmi les arts, a été instituée dans ce but.

(Adam de Fulda, XVe siècle, dans *Gerbert*, III, 355 *a*.)

Malgré ce pouvoir d'expression profonde attribué à la musique, la caractéristique des chants qui voisinent avec de telles idées sera l'exclusion générale de tout ce qui, pour nous modernes, fait l'intérêt de la musique vocale en tant qu'œuvre d'art, à savoir l'agrément, le *charme*, au sens

tout profane du mot. Les conciles et les théoriciens de la musique parlent des chanteurs appliqués à *plaire* à peu près dans le même esprit que Tolstoï, en une page célèbre, parle des chanteurs du drame wagnérien. Les instruments, sauf l'orgue, sont toujours exclus.

Ab omnibus quæcumque ad aurium et ad oculorum pertinent illecebras, unde vigor animi emolliri posse credatur... Dei sacerdotes abstinere debent; quia per aurium oculorumque illecebras vitiorum turba ad animum ingredi solet. Histrionum quoque turpium et obscœnorum insolentias jocorum et ipsi animo effugere, ceterisque sacerdotibus effugienda prædicare debent.

Tout ce qui séduit les oreilles et les yeux et peut être considéré comme un principe d'amollissement doit être tenu à l'écart par les prêtres de Dieu; car c'est en charmant l'oreille et l'œil que la foule des vices entre, d'habitude, dans l'âme. Ils doivent eux-mêmes fuir l'indécence des histrions, les jeux obscènes, et recommander aux autres prêtres de les fuir.

(*Concile de Tours*, III, en 813.)

Videas aliquando hominem aperto ore, quasi intercluso spiritu exspirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitari silentium, nunc agones morientium, vel extasim patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitatur, torquentur labia, rotant oculi, ludunt humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet: et hæc ridiculosa displosio vocatur religio! at ubi hæc frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius serviri clamatur.

On voit quelquefois un homme qui, la bouche ouverte, mais la respiration coupée, semble non pas chanter mais expirer, et, par un arrêt ridicule de la voix, observer un silence menaçant, imiter l'agonie des mourants ou même l'extase des martyrs. Puis, des gestes d'histrion agitent tout son corps, ses lèvres se contractent, il roule ses yeux, remue ses épaules, accompagne chaque note d'un mouvement des doigts. Ces éclats incohérents et ridicules sont appelés religion! et plus on se démène ainsi, plus on proclame qu'on sert Dieu honorablement!

(Texte du XIIe s., cité par Gerbert, *de Cantu*, etc., p. 96.)

Et hoc solo... musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis.

Cet instrument (l'orgue) est le seul dont se serve l'Église pour ses chants divers, et pour les proses, les séquences, les hymnes; les abus des histrions ont fait rejeter les autres instruments.

(*Johannes Ægidius*, XIIIe s. — Gerbert, *Script.* II, p. 388.)

Ne histriones aut mimi intrent ecclesiam ad pulsandum tympano, cithara, aut alio instrumento musicali.

Que les histrions et les mimes n'entrent pas dans l'église pour jouer du tympanum, de la cithare, ou d'un autre instrument de musique.

(*Concile de Lens*, 1528.)

Le moyen âge, on le voit, eut une conception de la musique assez simple en apparence et pour la pratique, mais en réalité très complexe, surchargée d'idées étrangères à l'art, embarrassée de souvenirs antiques et de traditions déformées, serve à la fois de Pythagore, des philosophes païens, et du dogme de la Sainte Trinité. Ici, comme en théologie, le christianisme est établi sur des textes, sur des écritures faisant autorité. Le libre instinct et la nature ont une part infime, là où ils devraient jouer le rôle principal. La manie de moraliser sur tout et de faire pénétrer la religion jusque dans l'arithmétique créa une doctrine à la fois très belle et étroite, dangereuse pour le progrès purement musical, oppressive et naïve; l'application obstinée à faire de la musique une science comme la géométrie et l'astronomie engagea les théoriciens dans un programme que l'état des connaissances ne leur permettait pas de remplir. Mais cette synthèse un peu trouble d'idées si diverses, et, pour ainsi dire, cet emmêlement de tendances et de faits contradictoires, font précisément l'originalité vivante du moyen âge. Nous y insisterons plus loin, dans un chapitre spécial.

Nous avons exposé un système musical et les idées qui le dominent; nous devons parler maintenant des signes par lesquels il s'exprimait.

Bibliographie.

HUGO RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im 9-19 Jahrhundert* (1898). — JOH. JOS. ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre grundlagen* (Leipzig, 1905, complément de l'ouvrage du même : *Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik*, Breitkopf, *ibid.*, 1902). Ces deux ouvrages sont de très précieux répertoires de textes : le premier pour la technique, les deux autres pour les idées générales.

CHAPITRE XVII

LA NOTATION : MUSIQUE PLANE ET MUSIQUE MESURÉE

La notation alphabétique et la notation neumatique. — Origine des neumes d'après quelques archéologues. Les neumes et les signes graphiques de l'accent grammatical. — La chironomie. — Lacunes de la notation neumatique. Les signes romaniens. — Preuves, d'après la notation, de l'égalité des notes dans le plain chant — Bibliographie du plain chant et de la notation neumatique. — Principe et formes de la notation mesurée.

L'écriture est de beaucoup postérieure à la constitution régulière du langage oral. Il en est de même en musique. Les premiers systèmes de notation étaient, en tout cas, fort incomplets. L'éducation des chanteurs (plus artistique en cela, que la nôtre), se faisait par la mémoire, par l'oreille et l'intelligence, non par les yeux. Les signes graphiques étaient un memento, intelligible seulement à celui qui possédait déjà la mélodie à interpréter. Dans les livres anciens, comme ceux des Espagnols et des Anglais, il n'y avait pas de signes matériels pour indiquer clairement les diverses valeurs de durée. *Solo intellectu procedebant*; le sens musical suppléait à cette insuffisance d'écriture. La notation était équivoque; on le savait, et on ne s'en embarrassait pas. Le chantre disait : je *devine* que cette note est longue, que celle-ci est brève, etc... Les progrès et les complications du contrepoint ont seuls nécessité, assez tard, des conventions graphiques dont on ne sentait pas le besoin à l'origine, — et qui n'ont pas tardé à fausser les méthodes d'éducation en laissant croire que la musique est dans la chose écrite.

A en croire de vieux témoignages dont quelques-uns sont tirés de traités anonymes, ce sont les Gaulois et, plus particulièrement les Parisiens, qui, les premiers, auraient établi un système de notation assez complet.

Avant et en dehors de l'usage du contrepoint, le moyen âge a pratiqué un assez grand nombre de notations musicales. On trouve des spécimens de divers genres, ou tout au moins de variétés, dans les premiers volumes de la *Paléographie* des Bénédictins, où le sujet n'est d'ailleurs pas épuisé. Il n'est pas nécessaire d'exposer tous ces systèmes, pas plus qu'une histoire de la musique au xx[e] siècle ne sera obligée d'indiquer les différents projets de simplification graphique proposés encore aujourd'hui aux musiciens par tant d'amateurs. Deux notations sont particulièrement importantes : l'alphabétique et la neumatique. Après s'être succédé elles sont restées simultanément en usage pendant assez longtemps ; on les trouve l'une et l'autre dans certains manuscrits, parfois même au-dessus d'un seul texte comme dans l'antiphonaire de Montpellier, qui fut considéré pendant quelque temps comme une copie de l'œuvre de Grégoire le Grand. — Le manuscrit d'Oxford (Bodl. Library, Bodley, 572), contient une pièce du x[e] siècle, à deux voix, où deux lignes surmontées chacune de deux parties notées avec les lettres de l'alphabet, sont suivies d'une ligne notée avec des neumes (v. *Early english harmony*, par H. E. Wooldridge, I, planche 1).

La notation alphabétique, encore usitée aujourd'hui chez les Anglo-Saxons, est la plus ancienne. La musique fut d'abord si étroitement unie à des paroles, que l'idée de représenter les sons par les éléments de l'écriture ordinaire sembla toute naturelle. Les Grecs la transmirent aux théoriciens du moyen âge. Au x[e] siècle — à une époque où les *neumes* étaient en usage — on dressa l'échelle diatonique des sons que peut reproduire la voix, et on les désigna par les lettres de l'alphabet latin, en attribuant la première lettre, A, au son le plus grave : $\frac{(la,}{A,}\ \frac{si,}{B,}\ \frac{do,}{C,}\ \frac{ré,}{D,}\ \frac{mi,)}{E,}\ \frac{fa,}{F,}\ \frac{sol,}{G,}\ \frac{la,}{a,}\ \frac{si,}{b,}\ \frac{\text{etc.}}{\text{etc.}}$ Puis, on s'aperçoit qu'on peut descendre encore d'un degré, et, au *la* grave, on ajoute le *sol*. Par

quelle lettre le désigner? Comme cette note reproduit (pour l'oreille) le sol qui est placé huit degrés plus haut, on a l'excellente idée de la représenter par la même lettre ; mais, pour qu'il n'y ait pas de confusion, on remplace le *G* latin par le Γ grec, (gamma). D'où, le nom de *gamme*. (Le *G* latin, désignant la même note à l'octave supérieure, est devenu, par ses déformations graphiques, le signe 𝄞, notre clé de *sol*. On eut ainsi la série Γ A B C D E... dont on paraît d'ailleurs s'être servi aussi bien pour désigner les notes *sol, la, si, do, ré, mi*, que pour les notes *do, ré, mi, fa, sol, la*, à cause de l'identité modale des deux échelles. Au xvie siècle, la notation alphabétique reparaît dans les tablatures d'orgue ; Michel Prœtorius en fait encore usage en 1619. Un progrès très important fut l'adoption de lignes indiquant la hauteur relative des sons.

Guido d'Arezzo (appelé aussi *Aretinus*), moine toscan de Pompose, auteur du *Micrologus de disciplina artis musicæ*, à qui on a parfois attribué l'invention de la portée musicale, n'a fait que la compléter. Il dit lui-même : « *Quidam* ponunt duas voces (deux *sons*) inter lineas; quidam ternas. » Guido n'est probablement pas aussi l'auteur de la solmisation désignant les notes par la première syllabe des vers de l'hymne à saint Jean :

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum
*S*ancte Johannes.

Les contemporains de Guido, Bernon de Reichenau († 1048), Hermann Contract († 1054), Aribon le scolastique († 1078), ne connaissent pas cette solmisation; Aribon n'en dit rien, bien qu'il fasse le commentaire du *Micrologus* de Guido (Gerbert, *Script.* II). Le premier auteur qui, postérieurement à Guido, emploie la formule *ut ré mi fa sol la*, est Jean Cotton (début du xiie siècle), qui écrit : « sex sunt syllabæ quas ad opus musicæ assumimus, *diversæ quidem apud diversos* ; verum Angli, Francigenæ, Alemanni utuntur his : *ut ré mi fa sol la*. Itali habent alias. » (Gerbert, *Scr.* II, 232). — Au xviie siècle, les Italiens trouvant que la syllabe *ut* était d'une intonation incommode dans les exercices de solfège, l'ont remplacée par *do*. Le premier qui parle du *do* est le théoricien-compositeur Bononcini, *Il musico pratico*, 1673.

M. Hugo Riemann, dans son Dictionnaire de musique (1909), accepte l'opinion d'abord émise par dom Germain Morin (*Revue de l'Art chrétien*, 1888) d'après laquelle Guido, presque parisien, serait né à Saint-Maur-des-Fossés. Mais dom Morin lui-même a rejeté cette thèse comme étant le résultat d'une confusion.

Il est dit, dans un opuscule de Guido (les *Regulæ rythmicæ*) :

Solis litteris notare optimun putavimus;
...
Causa breviandi neumæ solent fieri.

Le second système de notation est justement caractérisé dans ce dernier vers.

La notation employée dans les anciens manuscrits de plain chant, au moyen âge, a pour éléments les *neumes*. Les principaux sont : le *punctum* (•); la *virga* (/); le *pes* ou *podatus* (ɩ/); la *clivis* (/|); le *climacus* (/:); le *scandicus* (.·/); le *salicus* (../); le *porrectus* (/V/); le *pes subpunctis* (✓:); le *climacus resupinus* (/:./); le *pressus* (/:⌒); le *strophicus* (7); l'*epiphonus* (ᴗ); le *cephalicus* (/⌒); l'*ancus* (β); le *quilisma* (ɯ/).

L'aspect de ces signes qui, dans les manuscrits Sangalliens, accompagnent les textes latins d'une pluie de pattes de mouches, a suscité les idées et les théories les plus bizarres dans l'esprit des archéologues appliqués à l'étude des origines. Pour Fétis, les neumes étaient une notation d'origine orientale. « L'agent de transmission, dit-il, entre l'Orient et l'Occident, a été l'invasion des Barbares qui vinrent se partager les débris de l'Empire. Les Lombards, venus de la Suévie, de la Prusse et de la Baltique, apportèrent cette notation dans laquelle on retrouve l'ancienne écriture *démotique* ou *runique* de l'Égypte ! Ils descendaient des Suèves qui, cent-cinquante ans auparavant, avaient introduit en Ibérie, avec une partie de leur population, une notation qui fut appelée *gothique* par les écrivains espagnols. Vers le commencement du ve siècle, les Saxons, venus de la partie de la Germanie située au delà de l'Elbe, apportèrent dans les Gaules une notation qui est une simple variété de la précédente. » D'autres archéologues ont rattaché les

neumes aux notes rabiniques, aux notes tironiennes (sorte de sténographie imaginée à l'époque de Cicéron)... D'autres enfin (O. Fleischer, les Bénédictins) ont soutenu cette thèse beaucoup plus raisonnable, un peu compliquée encore, que les neumes étaient la fixation sur le papier d'un art ancien, la *chironomie,* consistant à dessiner dans l'espace, par les gestes de la main, les inflexions d'une mélodie. Les neumes ne sont qu'une combinaison des deux signes élémentaires, *accent aigu* et *accent grave*, d'où sont sorties toutes les notations, y compris celle dont nous nous servons actuellement. La *virga* est un accent aigu; elle se traçait d'abord de bas en haut, pour indiquer une élévation de la voix : (/); puis, les scribes oubliant ou ignorant le vrai sens de ce trait et de sa direction, le tracèrent, pour plus de commodité, de haut en bas (/) : peu à peu, on arriva à insister, avec le bout de la plume, sur le sommet du trait; on lui donna une tête (/) ; toute la signification du signe se concentra dans cette tête, et de là vint peu à peu la note caudée moderne (). L'accent grave, tracé de haut en bas (\) s'est réduit à un point, qui, aux XII[e] et XIII[e] siècles, est devenu la note carrée ou losangée (▪ ♦). Tous les autres neumes ne sont que les combinaisons de l'accent aigu et de l'accent grave, dont les manuscrits permettent de suivre les transformations jusqu'à l'époque moderne. (Un tableau complet de ces transformations est donné dans la *Paléogr. musicale* des Bénédictins, I, p. 121.) Depuis les tableaux de neumes trouvés au Mont-Cassin, en 1849, par de Coussemaker, il est impossible d'avoir une autre opinion. L'ordre des faits relatifs à l'histoire de la musique comme à celle de son système d'écriture, apparaît dans un ensemble très net.

Qu'il y ait d'abord dans la parole un commencement de mélodie, un *cantus obscurior*, c'est ce que tout le monde a reconnu : Aristoxène, Mart. Capella, Euclide, Denys d'Halicarnasse, Quintilien, Diderot, Herbert Spencer, etc.... Or, il s'est trouvé dans l'antiquité, un homme (Isocrate?

Aristophane de Byzance?) qui a eu l'excellente idée de noter *un* des éléments musicaux contenus dans le langage : voulant représenter l'élévation, l'abaissement et l'inflexion de la voix sur certaines syllabes, il a introduit dans l'écriture l'accent aigu ʹ, l'accent grave ˋ, l'accent circonflexe ^. Sur le caractère musical de l'innovation due à ce grammairien intelligent, aucun doute n'est possible. Tout le monde s'accorde à reconnaître le sens exclusivement mélodique attaché, dès l'origine, aux accents. Les noms de ces signes ne sont-ils par des termes musicaux : προσωδία, *accentus* (ad cantus), *soni*, *toni*, *voces*, *voculationes*? On peut donc chercher dans l'écriture usuelle l'origine de la notation, comme on peut chercher dans le langage oral l'origine de la mélodie.

L'idée d'une *chironomie* (sorte de langage muet, où la main supplée à la parole par le geste), qui s'interpose pour expliquer l'accent graphique, est une idée inutile. M. O. Fleischer attache une grande importance aux recherches d'ordre philologique en une question où la philologie est très dangereuse. Au cours de ses savantes recherches, il constate que l'accent aigu des Grecs est le même que le *sour* des Arméniens, que l'accent grave est identique au *pouth*, le circonflexe au *barouk*; il va même jusqu'à signaler cette identité chez les Indiens de l'Amérique du Nord..., et il s'étonne que des peuples si éloignés par le temps, l'espace et la civilisation, s'accordent dans l'emploi des mêmes signes. Ce qui nous étonnerait, c'est qu'il en fût autrement; chercher des raisons dans la philologie pour justifier cette concordance, c'est un peu comme si on voulait expliquer à grand renfort de textes tirés des théoriciens antiques, l'usage actuel de la ligne droite ou de la ligne brisée. Descendre et monter, dans tous les pays du monde, sont des mouvements exprimables par des signes identiques. On peut signaler en outre un groupe de manuscrits où l'on trouve une notation qui, bien difficile à expliquer d'après le système bénédictin, ne présente rien d'anormal avec la théorie des neumes-accents : ce sont les deux codex et le Tropaire de Nonantola dont les fac-similés phototypiques se trouvent dans la *Paléographie musicale* (t. II, planches 15, 17 et 18). Dans le deuxième de ces manuscrits on trouve la notation suivante appliquée à une mélodie syllabique : à une certaine distance du texte, est tracée une ligne horizontale, représentant une note conventionnelle; et, de chaque syllabe du texte, part une ligne verticale qui se rapproche plus ou moins de la précédente, selon que la voix doit plus ou moins *monter*. Rien de moins inventé, rien de moins « hiéroglyphique », comme on a dit si longtemps, que cette manière de procéder. On ne saurait nier qu'à l'origine le maître faisant chanter ses élèves indiquait avec la main, comme aujourd'hui, les flexions de la voix; mais il faut con-

sidérer le geste comme un phénomène *parallèle* à l'accent, et non comme le type dont l'accent serait l'image graphique; l'accent et le geste sont, l'un et l'autre, des faits dérivés dont le principe est dans la nature de la voix elle-même.

Cette notation neumatique avait un principe excellent, puisqu'elle empruntait au langage écrit les deux signes qui en expriment la mélodie embryonnaire; elle est un document admirable attestant l'évolution naturelle qui a fait sortir la musique tout entière des modulations les plus simples de la voix, peu à peu développées. Mais elle avait une grosse lacune : elle n'indiquait pas la hauteur précise des sons; elle se bornait à dire au chanteur : montez! descendez!... Aussi les neumes tracés *in campo aperto*, sur les vieux parchemins, sont-ils, en soi, un texte indéchiffrable pour nous, ou à peu près. La *clivis* indique bien une note élevée suivie d'une seconde note plus basse, mais c'est tout. Elle ne dit pas sur quels degrés de l'échelle ces notes doivent être placées. Les chanteurs du moyen âge n'étaient pas embarrassés par une notation aussi vague, car, au lieu de lire les neumes comme nous lisons aujourd'hui la musique et la littérature, en allant du signe graphique à la mélodie et à la pensée qu'il exprime, ils avaient pour point de départ la mélodie elle-même, d'abord sue par cœur, apprise par l'enseignement oral; ils la possédaient, comme dit Aurélien de Réomé (IX, 3) « *in theca cordis memoriter insitam* », et ne considéraient les neumes que comme un moyen facile de la retrouver. Le lecteur moderne est dans une situation opposée. S'il lit les neumes, sans autre secours qu'eux-mêmes, pour retrouver une mélodie, il entreprend une tâche impossible. D'assez bonne heure, heureusement, les neumes ont été transcrits sur des parchemins où on traçait une ou plusieurs lignes comme points de repère; et ce sont les manuscrits avec lignes qui nous permettent de comprendre et de traduire les neumes primitifs, lorsqu'une mélodie a été conservée sous ces deux formes. Les mélodies neumées ont été transcrites, à partir du XII[e] siècle environ, sur des manuscrits qui nous permettent de suivre toutes les phases de l'histoire de la notation.

D'abord, on trace une ligne, puis plusieurs lignes, à la pointe sèche, dans l'épaisseur du vélin (*Antiphonaire de Lucques*, chapitre n° 603; *Liber processionum*, chapitre n° 609, XIIe-XIIIe s., etc.); ou bien, on trace une ligne en couleur, F (*fa*) rouge, les autres à la pointe (*Orationale* de la Bibliothèque communale d'Arezzo, XIe-XIIe s.). Puis, nous trouvons dans les manuscrits deux lignes en couleur, une rouge pour le *fa*, une jaune pour l'*ut* (*Antiphonaire de la Bibliothèque communale de Cortone*, n° 12, XIIe s.; *Graduel de la B. N. de Paris, nouv. acq. lat.* n° 1669, XIIIe s., etc...); puis à ces deux lignes en couleur s'ajoutent des lignes noires; enfin la portée de quatre lignes est constituée avec des lignes noires. Ce passage des neumes sans lignes, aux neumes avec lignes s'est fait partout lentement, suivant des procédés qui varient selon les pays; la concordance de ces sortes de traduction est telle, qu'on a pu y voir un critérium d'authenticité en faveur de l'œuvre de Grégoire le Grand.

La notation en neumes-accents, qui ne précisait pas l'intonation, avait encore une autre lacune : elle ne donnait sur le mouvement et l'expression aucun de ces renseignements que l'exécutant est en droit de chercher dans une écriture musicale bien organisée. Les « signes romaniens » — sans être eux-mêmes toujours très clairs — semblent avoir voulu réparer cet inconvénient. Ce sont des signes de « nuances », comme nous dirions aujourd'hui; on les appelle « romaniens », du nom (peut-être symbolique et purement légendaire) d'un chantre romain à qui on les attribuait au Xe siècle. Le monument le plus riche en signes de ce genre est un manuscrit de la fin du Xe siècle, le 121 de la Bibliothèque de l'abbaye d'Einsiedeln (*Antiphonale missarum*) avec une notation de type sangallien très net. Ce manuscrit confirme le sens attribué aux signes romaniens dans deux documents littéraires : une lettre de Notker (insérée dans le manuscrit 381 de Saint-Gall, XIe siècle), et un abrégé de cette lettre (dans un manuscrit du XIIIe s.) appartenant à l'église Saint-Thomas de Leipzig.

Les signes romaniens sont des lettres de l'alphabet latin, placées au-dessus de certains neumes. Parmi ces signes il y en a sept relatifs au rythme, ou mouvement : *c* = ut cito vel *celeriter* dicatur; *t* = trahere, vel *tenere*; *x* = expectare; *m* = mediocriter *moderari* melodiam; *p* = *pressionem* (?) significat; *f* = ut cum fragore *feriatur*, etc. Toutes les lettres de l'alphabet sont ainsi employées avec une fonction du même genre. Ces signes romaniens n'ont pas été d'un emploi général; en tout cas, ils n'ont pas fait école durable. Une telle invention, due sans doute à un professeur de chant très

raffiné, était, à en juger par ce que nous connaissons, franchement mauvaise. Elle introduisait dans l'exécution des cantilènes liturgiques un maniérisme incompatible avec leur vraie nature et leur sereine beauté, en contradiction d'ailleurs avec l'usage (voir le texte d'Elias Salomo cité plus haut). Que penser de Notker expliquant ainsi le sens de la lettre g : « *G = ut in* gutture gradatim garruletur genuine gratulatur »? ou « la lettre *k* = clange *clamitat*? »...

Dans les manuscrits de Saint-Gall, la clivis est très souvent accompagnée d'un petit trait horizontal (on l'a nommé *épisème*) qui est tantôt au sommet, tantôt à la base de l'accent grave : . En étudiant les équivalences, dont les notateurs sangalliens font très souvent usage en transcrivant plusieurs fois une même mélodie (manuscrits 359, 339, 338, 340 de Saint-Gall, IXe-XIe siècle, de Bamberg, d'Einsidieln, même période), on a facilement établi que la clivis épisématique équivaut à la clivis surmontée de la lettre *t* qui, comme nous l'apprend Notker dans son épître à Lamtbert, signifie *tenere*. (Cf. Dom Mocquereau, *De la clivis épisématique dans les manuscrits de Saint-Gall*, 1910.)

Nous arrivons à une question capitale, connexe à l'étude de la notation : celle de l'égalité des notes dans le plain chant.

Il y a dans les manuscrits des preuves certaines de cette égalité.

Dans le manuscrit 381 de Saint-Gall (IXe siècle) se trouve une prose de Notker, *De una Virgine*, présentée en deux colonnes, l'une donnant le texte littéraire, l'autre, en regard, la notation mélodique. Voici les trois premiers vers, avec les neumes correspondants :

Virginis venerandæ
De numero Sapientium
Festa celebremus Socii

En regard du premier vers, il y a : 1° un neume simple (accent grave); 2° un neume composé (podatus) de deux notes; 3° un autre neume composé (torculus suivi d'un punctum, comprenant quatre notes). D'après le système qui voudrait donner la valeur d'*un* temps au neume composé aussi bien qu'au neume simple, le rythme serait, pour le premier vers, en prenant la noire pour unité : ♩ ♫ ♬
Mais il y a, dans le manuscrit lui-même, une indication décisive qu'il faut ajouter à la citation ci-dessus. Un scribe

du XIe siècle, comme s'il voulait prévenir toute erreur (en réalité, pour faciliter l'exécution et permettre au regard du chantre de saisir tout l'ensemble du texte littéraire musical sans aller constamment de gauche à droite), a reproduit la notation au-dessus des paroles, ce qui l'a amené, tout naturellement, à décomposer en leurs éléments simples les neumes où les notes étaient liées. Le manuscrit nous donne par conséquent une double notation :

Virginis venerandæ

De numero Sapientium

Festa celebremus Socii

Dans le premier vers les signes 1, 2 et 3 sont l'analyse des signes 1 et 2 dans la ligne de droite où il n'y a pas de paroles; les signes 4, 5, 6 sont l'analyse de ; et ainsi des autres. D'où il ressort, avec évidence, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir la moindre théorie, que pour le premier vers, le podatus équivaut à un punctum et à une virga ordinaires, non liés; le torculus suivi d'un punctum, à quatre notes ordinaires, etc... Après cette observation pour laquelle il suffit d'avoir des yeux, le goût musical — ou plutôt le simple bon sens peut bien ajouter que l'on comprend le premier vers de cette pièce comme noté sur le rythme suivant,

Vir. gi. nis Ve. ne. ran. dæ, et qu'on serait choqué par Vir. gi. nis Ve. nerandæ

qui donnerait à la mélodie un rythme incompatible avec celui des paroles. Il en est de même de la mélodie intitulée *Concordia*, sur laquelle Notker a écrit deux proses, l'une en l'honneur de saint Etienne, l'autre en l'honneur des saints Pierre et Paul (*ibid.*, f° 435). Ici encore, tout en employant des neumes composés, Notker écrit une mélodie syllabique dont tous les éléments correspondent, note pour note, aux syllables du texte. Il suffit de faire, pour chaque vers noté, deux petites additions; et l'égalité des nombres entraîne nécessairement l'égalité des valeurs. Il en est de même encore pour la prose *in Dedicatione Ecclesiæ*, qui est un des premiers essais de Notker : *Psallat Ecclesia, mater illibata!*

Dans un autre manuscrit monumental de la Bibl. de St-Gall (n° 390-391, *Antiphonaire de Hartker*, IXe siècle, publié intégralement en facsimilés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes, 1900), on trouve — aux pages 52, 53, 158, 219, 222, 361, 265, 120, 118, 74, 220, 235, 361, 365 — des antiennes qui, de toute évidence, reproduisent un type unique de mélodie, un air constituant un de ces « timbres » qui sont nombreux dans le chant grégorien. Or, si la mélodie est certainement la même, le mode d'écriture des neumes ne l'est pas. Par exemple, on trouve (p. 52, 158, 222, 265) le neume composé ⁄l et, ailleurs (p. 219, 220) les deux neumes simples, / -. Va-t-on en conclure que, dans une notation moderne, il faudrait traduire le premier signe, rythmiquement, par ♫, et le second par ♩ ♩? En ce cas, si on appliquait cette règle à tout l'ensemble de la composition, la mélodie-type serait constamment altérée; le timbre n'existerait plus.

En dehors des manuscrits, l'égalité des notes dans le plain chant est attestée par un très grand nombre de textes; on n'a que l'embarras du choix en feuilletant les divers recueils des *Scriptores*.

Les théoriciens de la musique *mesurée* l'opposent toujours au plain chant, qui lui est antérieur :

Cum de plana musica quidam philosophi sufficienter tractaverint, ipsam quoque nobis tam theorice quam practice efficaciter elucidaverint : theorice, præcipue Boetius; practice vero Guido monachus; et maxime, de tropis Gregorius, idcirco nos, de mensurabili musica, quam ipsa plana musica præcedit tanquam principalis subalternativam, ad preces quorumdam magnatum tractare volentes, non pervertendo ordinem, ipsam planam perfectissime a prædictis philosophis supponimus propalatam.

(*Incipit* de l'*Ars Cantus mensurabilis* de « *Magister Franco parisiensis* », XIIIe s.; texte d'après le mss. de la B. ambrosienne de Milan).

Certains sages ont traité suffisamment de la musique plane et nous l'ont très bien expliquée, autant pour la théorie que pour la pratique (Boèce pour l'une, le moine Guido pour l'autre, et surtout Grégoire, pour les tropes): aussi, selon le désir de quelques hommes distingués, traiterons-nous ici de la musique mesurée, que la musique plane précède comme l'art principal précède l'art subalterne; en respectant cet ordre, nous supposons la musique plane connue grâce aux excellents exposés des savants dont nous venons de parler.

Musicam dividunt in planam sive immensurabilem, et mensurabilem, immensurabilem intelli-

On divise la musique en musique *plane* ou *non mesurée*, et *mesurée*; on entend par musique

gentes ecclesiasticam que secundum S. Gregorium pluribus tonis determinatur.

non mesurée celle de l'Église qui, selon saint Grégoire, est déterminée par plusieurs tons.

(Jean de Grocheo, vers 1300, *Theoria*, traité publié et traduit en allemand par J. Wolf, 1899.)

Elias Salomon (XIII[e] s.) donne le principe suivant comme « regula infaillibilis » :

Omnis cantus planus in aliqua parte sui festinationem in ullo loco patitur plus quam in alio, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus *planus*, quia omnino planissime appetit cantari.

Le plain-chant n'admet nulle part une accélération de mouvement qui serait contraire à sa vraie nature; on l'appelle « plain-chant » parce qu'il veut être chanté d'une façon absolument unie.

(Elias Salomo, *Scientia artis musicæ*, texte dans Gerbert, *Scr.* III, 21).

La liste de ces témoignages pourrait être interminable....

Le vrai point de vue de la critique moderne a été fixé en 1852 seulement, lorsque M. de Coussemaker a trouvé, dans les archives du Mont-Cassin, un tableau des neumes intitulé : « De *accentis* (sic) vel nomina notæ », et qui commence ainsi :

Prima (neuma), *accentus acutus*, facta est sic : / (virga);
Secunda, *accentus gravis*, facta est sic : - (punctum).
etc...

Ce tableau indique à la fois que les neumes sont dérivés des accents aigu et grave, et que, comme les accents eux-mêmes, ils indiquent uniquement une élévation ou un abaissement de la voix, sans rien de relatif à la durée des tons.

Ces preuves de l'égalité des notes dans le plain chant (exception faite des *moræ vocis*, aux signes de ponctuation) nous paraissent décisives. Elles nous dispensent de donner une bibliographie des longues et inutiles controverses instituées sur cette question.

N. B. — L'argument exposé ci-dessus aux pages 250-251, est développé dans deux articles qu'a publié la *Revue musicale* (année 1901). L'article est signé de mes initiales; mais les documents et tous les éléments de la démonstration m'avaient été fournis par un Bénédictin de Solesmes désirant garder l'anonyme. *Suum cuique.*

CHAPITRE XVIII

LA BEAUTÉ ORIGINALE DU PLAIN CHANT

Le plain chant est-il justiciable de la critique? — Difficulté d'un jugement objectif sur sa valeur artistique. — En quoi le plain chant a expurgé et simplifié la musique antique. — Comment il a traité le texte verbal des psaumes. — Son indifférence pour tout ce qui est virtuosité musicale. — Absence de mesure. — Pourquoi le plain chant est à la fois anti-musical et admirable. — De l'expression de la sérénité et de ses divers caractères.

Après avoir indiqué les origines et les caractères essentiels du plain chant, nous essaierons de tenter un jugement d'ensemble et de dresser, pour ainsi dire, un bilan. Le plain chant est une *époque*. Il demande qu'on s'arrête pour réfléchir.

Toutes les sociétés religieuses — catholiques, juives, protestantes, musulmanes... — ont, entre autres droits, celui de choisir pour leurs liturgies les modalités qui leur conviennent et de proclamer la supériorité de leur musique sur toutes les autres. Ce que nous appelons « la critique » n'existe pas pour les gestes du culte. On ne songe pas à apprécier les attitudes et les mouvements du prêtre devant l'autel; en principe, il en est de même pour tout ce qui est rituel. Mais le plain chant est un cas spécial. Il a occupé une place énorme dans l'histoire des arts du rythme et dans celle de la civilisation générale : pendant des siècles, il a été la seule musique connue, pratiquée, enseignée. De plus, les écrivains anciens et modernes de l'Église affirment qu'en célébrant le charme à la fois sévère et délicat des « mélodies grégoriennes », ils ne cèdent pas à une sorte d'entraînement de la foi religieuse : ils voient en elles une

forme d'art idéale, méritant d'être aimée pour elle-même. Ils nous mettent ainsi en présence d'un jugement dégagé de l'influence des dogmes et des rites, tendant à définir un objet « qui doit plaire *universellement* », selon la définition du Beau donnée par les philosophes; pour examiner librement cette opinion, nous n'avons donc qu'à admettre le point de vue qui nous est pour ainsi dire imposé.

Deux choses sont nécessaires à l'observateur impartial qui veut formuler un jugement : un bon texte, authentique, correct, — et une bonne exécution de ce texte.

La première base, nous la possédons : elle se trouve dans le Graduel et l'Antiphonaire qu'ont publiés les Bénédictins de France après une étude pénétrante des manuscrits, et qui ont reçu de la Cour romaine la meilleure des sanctions, puisqu'ils ont été adoptés par elle.

Quant à la bonne exécution, nous serions plus embarrassés de dire où elle est. Il serait dangereux pour un musicien voulant s'éclairer sans parti pris, d'entrer, au moment d'une fête solennelle, dans une cathédrale comme Notre-Dame de Paris, ou bien dans telle basilique où l'élite du clergé officie devant une élite de la société parisienne. L'Église reste encore, malgré les circonstances, ce qu'elle a été pendant si longtemps : l'agent par excellence d'altération organique et de déformation pour son propre chant. La vogue de certains « arrangements » n'est pas épuisée dans le monde catholique et s'aggrave souvent d'erreurs manifestes. Ici, persistent ces habitudes barbares qu'un Huysmans a si pittoresquement décrites; là, règne une préciosité mondaine, une affectation de *bel canto*, une sorte de modernisme musical poussé jusqu'à l'outrance. Nous adresserons-nous aux théoriciens les plus récents et les plus autorisés? Nous voilà jetés en pleine région des batailles. A peine la question de l'établissement du texte était-elle résolue, qu'un débat menaçant s'est ouvert sur la question du rythme...

En nous aidant de ce qui est connu et certain pour essayer d'éclairer tout le reste, nous sommes obligés d'*imaginer* l'exécution normale du plain chant, comme si nous voulions connaître la manière dont Cicéron prononçait ses discours; il faut déduire une doctrine de l'étude des

manuscrits du IXe, du Xe, du XIe siècle..., manuscrits dont la notation est très incomplète et ne nous apprend pas, il s'en faut! tout ce que nous aurions besoin de savoir.

Le plain chant est anti-musical, et cependant admirable. Une telle antinomie a besoin d'être expliquée.

Historiquement, le plain chant apparaît comme une œuvre de décadence. Ne craignons pas d'employer un tel mot.

L'Église latine ne crée pas sa musique; elle l'emprunte aux Églises d'Orient, héritières des traditions juives, qui sont dominées elles-mêmes par l'influence de la musique grecque, presque universelle au moment où va s'ouvrir l'ère chrétienne. Mais ce dépôt qu'elle reçoit, elle ne l'enrichit pas; elle est même très éloignée de le conserver intact : elle le traite à peu près comme elle a traité la langue latine.

Il y a une première altération *in pejus*, visible dans la doctrine musicale que l'Église emprunte à l'antiquité, surtout en ce qui concerne les modes. Les modes sont désignés par un numéro d'ordre, et leur nomenclature barbare est significative : ils s'appellent *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetrardus*. En les confondant avec les *tons* et avec les échelles de transposition — erreur d'un anonyme que reproduisent docilement tous les plagiaires ultérieurs, — on les confond entre eux, tout en gardant l'« éthos » que la tradition leur attribuait : le dorien devient un mode *phrygien*; le phrygien devient un mode *dorien*.... On dirait un instrument de précision tombé entre des mains qui en faussent le mécanisme. A constater ces déformations de la théorie en un temps où la science n'était pas distincte de l'art, on pourrait affirmer, *a priori*, qu'un sort meilleur n'a pas été réservé aux mélodies venues de Byzance, des monastères d'Égypte et de Syrie, de la Synagogue, de la Grèce. La liste des pertes subies de ce côté est facile à établir d'après des faits précis.

L'Église latine supprime d'abord ce qui était le cadre et l'accompagnement des mélodies. Elle exclut la danse, que dans tout l'Orient, dans les temps juifs, puis dans les communautés chrétiennes elles-mêmes (à Milet, par exemple, au temps de saint Athanase), une très ancienne coutume associait au chant liturgique. L'idée que la danse peut faire partie d'un culte est pour elle une idée inintelligible et

même scandaleuse. Elle supprime aussi la musique instrumentale; et ceci est plus grave. Les Juifs accompagnaient leurs psaumes avec des instruments à cordes, à vent et à percussion. En dépit des textes de la Bible, l'Église grecque d'abord, puis l'Eglise latine primitive, organisent un chant *a capella* : « Nous n'avons besoin que d'un instrument, la voix.... Nous n'avons que faire du psaltérion, de la trompette, de la flûte, en usage chez les hommes de guerre. — Ce qui plaît à Dieu plus que les instruments, c'est l'unisson de tout le peuple chrétien. » (Clément d'Alexandrie; Eusèbe.) Il y a quelques exceptions; mais telle est la règle générale. Ce qui est singulier, et témoigne d'une indifférence pire que l'hostilité envers « l'orchestre », c'est que cette exclusion n'empêche pas de chanter des formules comme celles-ci :

In cymbalis bene sonantibus laudate Dominum (le samedi, à *Laudes*);

Canite tuba in Sion, quia prope est dies Domini (aux vêpres du IV[e] dimanche de l'Avent);

In civitate Domini clare sonent jugiter organa sanctorum (Processionale, édit. de Solesmes, p. 203).

Dans un office de saint Antoine, le frère Julien (XIII[e] siècle) fait dire et chanter :

Sono tubæ, tympano, cithara, psalterio, cymbalisque Deum, choro, cordis, organo, laudet in Antonio mystice cor meum!

Les polyphonistes de la Renaissance eux-mêmes ne craindront pas cette contradiction ingénue (tel Sweelinck, dans son chœur à huit voix et *a capella* sur le psaume CL).

La musique instrumentale est donc devenue une métaphore, un simple trait de rhétorique ou de lyrisme verbal. De cette lacune, on a donné une raison ingénieuse : la nécessité, pour les premiers chrétiens, de se dissimuler et d'échapper à l'espionnage des persécuteurs en ne faisant pas de bruit. Les textes nous font plutôt reconnaître ici l'influence d'une idée religieuse et mystique, secrètement hostile à l'art — à l'art païen si l'on veut — dont elle réduit l'appareil au minimum.

En organisant les mélodies elle-mêmes, l'Église continue la série des éliminations : elle supprime les genres *enhar-*

monique et *chromatique*. Cette suppression n'est pas motivée par des raisons artistiques; elle vient elle aussi de préoccupations purement morales qui ne voient que mollesse et tendances efféminées en dehors du genre *diatonique*.

Voilà déjà plusieurs chapitres importants arrachés au livre de la tradition antique. Il y a un autre groupe de pertes qui mérite réflexion.

On sait qu'au moyen âge, la carte géographique de la langue verbale a des couleurs nombreuses et très distinctes. Ici, le provençal; là, le français. Dans le français, quatre dialectes principaux : à l'est, le bourguignon; à l'ouest, le normand; au nord, le picard; au centre, le dialecte qui, au temps de Malherbe, deviendra prépondérant. La musique, elle aussi, aurait, dans tous les pays, une carte analogue. Les centres politiques créaient les centres musicaux. Les mélodies s'organisaient autour de la langue parlée et suivaient son génie propre. La gamme fondamentale, les modes, les rythmes, étaient déterminés par les mœurs locales. Ainsi chez les Grecs, il y eut une musique dorienne, une musique phrygienne, une musique lydienne. Dans nos provinces, les folkloristes ont pu retrouver les restes d'une diversité analogue.

L'Église méconnaît, refoule, efface tout cela. Aux usages locaux, elle superpose un usage commun. Parti de la chapelle papale au début du VII[e] siècle, le chant grégorien est partout en conflit avec l'œuvre du peuple, liturgie et musique : il veut la défaire et l'annuler. Il est parfois obligé de lutter avec ténacité (par exemple en Espagne, jusqu'au XI[e] siècle) : il finit par triompher grâce à la force d'expansion et à l'autorité que lui donnent ses origines romaines. Dès lors, ce chant absorbe tout. Il y a une langue, le latin, qui, dans les cérémonies du culte, domine tous les parlers nationaux et régionaux : de même, il y a un chant officiel, universel, qui se substitue à tous les autres chants. La concordance des manuscrits, si bien mise en lumière par les Bénédictins, atteste surabondamment sa souveraineté. Si ce fut un bienfait, il est permis de ne pas oublier ce qui en fut la rançon.

Cette exclusion du chant populaire fut-elle consommée

au nom d'une certaine conception de l'art? Il est de toute évidence qu'elle est l'œuvre d'une politique religieuse poursuivant l'unité de l'Église et servie par la déférence des chefs d'État pour la cour romaine.

Constituée dans de telles conditions d'appauvrissement, la musique d'Église était en outre une musique sans avenir, condamnée à l'immobilité. La simplification, la corruption même d'une langue, peuvent être les conditions nécessaires de la naissance d'une langue nouvelle, aussi belle que la première. C'est ce qui s'est passé pour les idiomes antiques. Mais tel n'est pas ici le cas. Le chant grégorien aurait pu être fécond et donner lieu à de grands développements s'il s'était appuyé sur un acccompagnement instrumental, même rudimentaire, ou s'il avait aimé l'exécution à plusieurs parties. Il eût été ainsi sur la voie qui conduit à la symphonie et à la fugue. Mais il n'admet — comme le proclament les partisans de la pure tradition — que la mélodie chorale unisonique. Par là, il atteint bientôt un idéal qu'il lui est impossible de dépasser. Comment se perfectionnerait-il? en raffinant sur l'expression? Il y aurait là un écueil fatal : le « maniérisme »; en traitant la voix comme un instrument et en accumulant les trilles, les roulades, les difficultés de toutes sortes? Un écueil pire serait la virtuosité. Singulière situation, que celle d'un art qui se prive d'un si grand nombre de ressources, que tout renouvellement organique lui est interdit et qu'il ne pourrait progresser qu'en s'abaissant! Cette situation est celle du plain-chant. Il ne peut que se répéter ou s'imiter lui-même. Par définition, il est incompatible avec le progrès; c'est une limite. On dit communément qu'il a donné naissance à la musique moderne. C'est une thèse qu'on ne peut accepter sans réserves! Notre musique a pour origine une création géniale du moyen âge : le contrepoint, dont les premiers essais de construction sont un peu antérieurs au XII[e] siècle. Mais entre la composition en contrepoint et les neumes de saint Grégoire, il y a la même différence qu'entre deux langues n'appartenant pas à la même famille, et dont la première est systématiquement ignorée par ceux qui parlent la seconde.

Restreignons, après ces généralités, le champ de nos

remarques ; examinons les qualités intrinsèques du plain chant. Il y a les paroles et les mélodies. Que valent, esthétiquement, les unes et les autres?

Les paroles sont tantôt une œuvre d'emprunt à la Bible, tantôt une création personnelle (hymnes). Dans l'un et l'autre cas elles imposent l'idée d'une comparaison assez fâcheuse. L'Église fait grand usage des psaumes. Mais de quelle façon? Elle se contente d'une traduction qu'elle sait être peu exacte, et qui est écrite en médiocre latin. Pourquoi cette langue plate et peu correcte? Pour être plus accessible à l'intelligence des fidèles? L'explication ne paraît pas bien sérieuse. Le « peuple » est aussi incapable de comprendre le latin médiocre que le bon latin. En second lieu, les psaumes sont soumis à un traitement qui est contraire aux lois de la composition poétique. On prend çà et là quelques traits qui semblent appropriés à la fête du jour ; et, de ces fragments épars, on compose une sorte de mosaïque très réduite, sans se préoccuper de l'ordre des idées dans le texte où on a puisé. Ainsi, pour ne citer que cet exemple, l'introït de la première messe de l'année liturgique (*in nativitate Domini*) est formé (aujourd'hui) de deux phrases qui ne sont autres que les versets 1 et 7 du psaume II; mais le verset n° 7 est mis en tête de l'introït, et le verset n° 1 vient après. De même pour beaucoup d'autres.

— Vous oubliez, dira-t-on peut-être, que les psaumes ne sont pas une œuvre humaine, mais une œuvre inspirée. Qu'importe le numérotage des versets? Dieu est partout.

On pourrait répondre : puisqu'il s'agit d'une œuvre divine, n'était-ce pas une raison péremptoire pour n'y rien changer?

Les hymnes ont parfois des « beautés »; elles ne sont qu'un très pâle reflet de la poésie orientale de la Bible, — poésie éclatante, ardente, vive comme la flamme. Enfin l'Eglise a la responsabilité d'une création singulière : celle d'une sorte de poème dont le nom seul implique une contradiction bizarre, puisqu'il s'appelle une *prose*...

Au point de vue mélodique, le plain chant donne lieu à des constatations vraiment étranges. Il paraît contraire à tout bon sens.

Il a, quoi qu'on ait dit, un médiocre respect des paroles et de leur disposition rythmique. Si l'on ouvre à la première page un graduel « *ad exemplar editionis typicæ* », on y lit la phrase suivante (introït du premier dimanche de l'Avent) : *Ad te levavi animan meam*. Ces mots forment un groupe indivisible, dont les parties sont reliées par un *legato* logique. La mélodie, surtout si elle est à peu près syllabique, va sans doute se modeler sur cette phrase et ne pas en rompre la syntaxe? Il n'en est rien; une première voix chante : *ad te levavi*; là, il y a une césure : que dis-je! un changement d'exécution. Ce sont d'autres voix qui ajoutent :... *animan meam*. Le graduel de la même messe, à la page suivante, commence par ces mots : *Universi, qui te exspectant, non confundentur, Domine*. Même césure et même changement d'exécution après *universi*! A la communion, d'après le même système, on chante d'abord : *Dominus*...; puis, après la coupure dont nous avertissent une petite barre et une étoile, on complète le sens en chantant : *dabit benignitatem*. Le procédé est habituel; il n'en est pas meilleur.

Le plain chant est un peu gêné par les paroles; il en prend à son aise avec elles. On sait de quelles railleries ont été l'objet certains compositeurs modernes qui, obligés de couper une romance quelconque dans un opéra, la font servir dans une autre pièce, bien que le texte du livret soit différent. Ce procédé antiartistique pourrait se réclamer d'usages religieux. Que l'on fasse servir à l'éloge d'un saint la mélodie qui a déjà été employée pour un autre saint, et qu'on se borne à dire *Franciscus* à la place de *Martinus*, le mal n'est pas grand; mais, à chaque instant, on trouve dans le graduel des adaptations beaucoup plus graves. Elles se font grâce à des sacrifices qui semblent être sans importance, mais qui sont incompatibles avec le sens musical tel que nous le comprenons. Bien plus : une mélodie étant donnée, on la raccourcit ou on l'étend selon les besoins de la situation; quelques notes, çà et là, de plus ou de moins, semblent être la partie insignifiante d'un compte de profits et pertes. Un moderne a donné à ces changements des noms tirés de la rhétorique latine : *épenthèse*, *crase*, etc. Revanche innocente et tardive de

l'esprit grammatical pour masquer les défaillances de l'esprit artistique!

Autre étrangeté. Il y a, dans le plain chant, des mélismes ou, comme nous disons, des vocalises. Que faut-il penser de ceux qui eurent l'idée anti-musicale de mettre des paroles sous ces mélismes, d'épeler et d'alourdir chacune de leurs notes, de faire marcher l'oiseau-mélodie avec des béquilles? Après avoir mutilé la tradition judéo-grecque, il semble que le plain-chant se soit déformé lui-même. Au cours de son histoire, l'Église a été la première à laisser tomber ses traditions musicales.

Ces griefs sont déjà nombreux; et ce ne sont pas les plus apparents.

Cette musique est déconcertante. Elle est dépourvue de tout ce qui constitue notre art musical. Elle ignore la mesure. Elle ne cherche jamais, ou très rarement, ce que nous appelons « l'expression ». Elle a bien des modes à chacun desquels un éthos spécial est attribué; mais, d'après la doctrine primitive, le mode n'est reconnaissable nettement qu'à la note finale, de telle sorte que, si le mode est réellement expressif, on ne s'en aperçoit que quand la mélodie est terminée! Elle n'a pas de *tempo* indiqué; elle n'a pas davantage de nuances d'intensité (*f.*, *m.-f.*, *p.*). Les tons qu'elle emploie sont pratiquement irréalisables; aussi, on ne se fait aucun scrupule de tout transposer : on fait chanter par des voix de basse tout ce qui est écrit dans le septième ton! Cette musique doit-elle nous donner au moins des jouissances d'oreille? C'est douteux; un principe formulé par les Pères de l'Église, c'est que le plain chant peut être très bien exécuté par ceux qui ont un organe médiocre, disons même par ceux qui « n'ont pas de voix ». On peut ajouter enfin que le plain chant est exclusif de tout auditoire. Il n'est pas fait pour être écouté. A l'Église, il ne doit y avoir que des exécutants.

De tout ce qui vient d'être dit ressort cette première conclusion, que le plain chant a bien une originalité singulière. Il est en opposition avec toutes nos idées, toutes nos habitudes. Disons le mot : il est anti-musical.

Cette originalité est-elle purement négative?

Elle est, au contraire, admirable.

En énumérant toutes les choses dont le plain chant s'est volontairement privé, nous n'avons fait qu'énumérer (en les désignant par leurs symboles dans les arts du rythme) les états d'esprit dont se dégage le sentiment religieux lorsqu'il s'élève vers un idéal très pur, et préparer la mise en lumière de la proposition suivante : le plain chant est au-dessus de toutes les formes d'expression de l'art profane parce qu'il est connexe à une disposition d'âme qui est elle-même au-dessus des sentiments où l'expression musicale prend habituellement sa matière. On ne peut aller jusqu'à dire qu'il est mystique, et qu'il a une sorte de richesse spirituelle là où les profanes, regardant les choses du dehors, ne voient qu'une apparente pauvreté; parler ainsi serait méconnaître sa souplesse et sa variété. Mais je dirai que portée vers le chant par la double influence du lyrisme traditionnel et de l'instinct, et maintenue, par la nature même de sa foi, dans une certaine méfiance à l'égard de la musique, qui, par certains côtés, est le plus sensuel des langages, l'Église a concilié ces tendances contraires et résolu cette antinomie en adoptant un art où il faut voir une œuvre admirable d'idéalisme chrétien. Encore une fois, ce serait une erreur de croire que le plain chant est sec, abstrait, incapable de toucher et de peindre : tout en étant dépourvu des complications du rythme, il n'ignore pas les images de l'idée et de la sensation; il sait s'adapter souvent, de façon très remarquable, au sens d'un texte littéraire; il exprime l'allégresse, le deuil, la supplication; il a, dans les modes qui lui sont propres, des modulations correspondant aux changements de la pensée; mais tout en restant reconnaissable, cette partie expressive — qu'on ne pouvait pas supprimer à moins de supprimer purement et simplement toute musique — est *subordonnée*, sans relief tirant l'attention, dominée par un caractère plus général et plus important : c'est un peu comme le clair obscur des peintres, où les objets conservent bien leur tache de couleur distincte, mais sont enveloppés d'une pénombre commune et très douce.

Les écrivains du moyen âge, en caractérisant le plain chant, qui pour eux était toute la musique, emploient volontiers les mots *dulcedo*, *suavitas*. Cette douceur — qui

n'a rien de fade et s'allie à une netteté plutôt virile — a plusieurs causes. La principale est l'égalité de toutes les valeurs de durée, sauf les exceptions que nous savons. Nous avons vu clairement cette égalité en examinant les tropes du manuscrit de Saint-Gall, où l'on trouve des neumes composés avec leur traduction en neumes simples. Elle ne produit pas la monotonie, mais un langage calme, posé, affranchi des secousses du pathétique, nullement troublé par les surprises de l'imagination ou les mouvements soudains de la sensibilité, comme pouvaient l'être la musique et la danse chez les Grecs dans le culte d'un Dionysos.

Un autre fait important, c'est l'absence du *subsemitonium toni* fonctionnel, ou note sensible. Le plain chant ignore l'attraction exercée par la tonique sur tous les degrés de la gamme. Il emploie des échelles modales où les notes restent indépendantes en étant ordonnées, et non asservies à une force centrale. Par là, une impression de grandeur s'ajoute à l'impression de douceur, surtout dans les cadences; les phrases ne concluent pas en posant toujours une limite, mais en laissant une large perspective ouverte à la pensée.

Noblesse du langage, égalité du chant unisonique, douceur *plane* du débit, élargissement du cadre de la phrase par l'indépendance des notes de la gamme, tout cela contribue à produire une nouvelle qualité supérieure : la sérénité.

Dirons-nous qu'il a suffi de supprimer la note sensible et d'égaliser toutes les valeurs pour avoir un type mélodique très beau? Il serait ridicule de poser un tel principe. Dirons-nous que l'invention mélodique, dans le plain chant (dessin et choix des intervalles), a une exceptionnelle valeur? C'est impossible. En ce cas, il y aurait plus de musicalité dans le petit doigt de Boïeldieu ou de Rossini que dans tous les manuscrits du moyen âge. De quelque côté qu'on se tourne, on ne voit, à l'*analyse*, que des lacunes, et on est tenté de dire en parodiant un mot célèbre : *Ubi solitudinem faciunt, musicam appellant.* Ce qu'il faut peut-être ici, c'est précisément ne pas analyser. Ce type de chant, construit avec si peu de chose, et qui

s'évanouit dès qu'on veut l'apprécier avec les mesures communes, est comme la foi elle-même — une certaine foi — un sentiment dont les mots ne peuvent pas donner l'idée.

Les types de beauté que nous trouvons dans la nature ou dans l'histoire de l'art pourraient être classés en deux groupes extrêmes (que relient d'ailleurs beaucoup d'œuvres intermédiaires). Dans le premier groupe règne ce qu'on a appelé « le sublime en puissance ». C'est une tempête sur l'Océan ou dans une forêt, un ciel déchiré ou ébranlé par la foudre, un paysage alpestre; en sculpture, c'est le *Laocoon* se tordant sous l'étreinte du serpent, les *Sybilles* et les *Prophètes* de Michel-Ange; en littérature, c'est le *Prométhée* d'Eschyle, le *Macbeth* ou l'*Othello* de Shakespeare, les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, le *Manfred* de Byron, les *Brigands* de Schiller; en musique, c'est la neuvième Symphonie, la course à l'abîme de la *Damnation de Faust*, la dernière scène d'*Harold en Italie*, la chevauchée des Valkyries, le deuxième acte de *Tristan*... Il y a un autre type de beauté, où au lieu de se déchaîner violemment pour atteindre le plus haut degré d'intensité et d'éclat, les forces créatrices de l'expression se contiennent, s'effacent volontairement, et où leur subordination semble être la condition du sublime. Dans cette dernière catégorie, où l'on peut placer le plain chant, il y a des distinctions à faire; car on peut arriver à réaliser ce type de beauté sereine par des voies très différentes et même opposées.

Il y a de la *sérénité* dans les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque; mais elle est obtenue par un moyen radical : l'exclusion de la pensée et du sentiment, autant vaut dire la suppression de l'âme. Dans telle statue, (la Vénus de Milo) la tête est une merveille de beauté; mais il est impossible de dire ce qu'elle exprime, de telle sorte que, si la statue est mutilée, on accumulera vainement les hypothèses pour deviner l'attitude et le sens de l'ensemble. La tête est traitée comme les épaules, comme le torse, comme tout autre partie du corps, comme le serait presque une nature morte. C'est le triomphe de la forme pure.

Il y a de la *sérénité* dans certains chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, mais elle est d'un autre caractère. Dans telle tête de Titien ou de Giorgione, elle est obtenue

par la subordination des parties hautes de l'âme à la forme matérielle. Ce visage, où pas un muscle ne bouge, exprime le calme parfait de la personne morale, — le calme dû à une abdication délicieuse de la volonté, à l'abandon de soi aux forces souveraines de la grâce et de l'élégance, à la diffusion ingénue de la volupté dans tout l'être physique. C'est le triomphe du sensualisme.

Voyez maintenant tel portrait de religieuse par Van Eyck, autre image de *sérénité*. La figure, certes, n'est pas d'une beauté parfaite; elle est, au point de vue grec, entachée de réalisme. Mais quelle harmonie différente! Ici, où voit transparaître l'être intérieur, et, avec lui, la paix, la victoire sur les passions, la docilité à un idéal religieux, l'alliance avec le ciel, l'admiration et la confiance, la certitude (condition du bonheur); tout cela se résume en un mot : la foi; c'est le triomphe de l'âme! Or, cette forme d'expression est spéciale au moyen âge; elle est la marque du christianisme primitif; on ne la retrouve pas ailleurs. Et elle a son équivalent dans le plain chant. Beaucoup d'autres musiques ont exprimé l'âme; nulle, de cette façon!

Dès lors, toutes les lacunes signalées plus haut s'expliquent, apparaissent même comme les conditions nécessaires d'une certaine esthétique.

A un art d'un tel caractère, peut-on reprocher d'avoir supprimé la danse, et l'orchestre, et les « nuances » raffinées, et les divers degrés du *tempo*? Tout cela est incompatible avec le genre de beauté que nous essayons de définir.
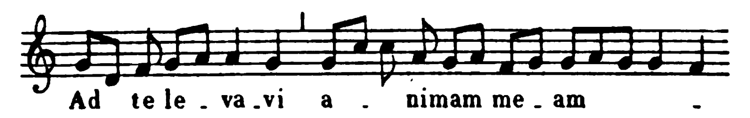
Peut-on lui en vouloir de proscrire la mesure? Certes, nous aimons cette régulatrice exacte du mouvement mélodique, et l'on a pu comparer l'allure de l'exécutant qui n'observe pas la mesure à la démarche d'un homme ivre; il y a telles pièces modernes qui, par la netteté et la régularité de leur rythme, nous rendent la joie de vivre et semblent nous affranchir des lois de la pesanteur. Dans le plain chant, cette même mesure serait odieuse, insupportable. Pour avoir la caricature d'une mélodie grégorienne, il suffit d'y introduire la périodicité des temps forts et des temps faibles : autant vaudrait traiter un cortège de pre-

mières communiantes comme un escadron de soldats alignés, marchant au pas de parade :
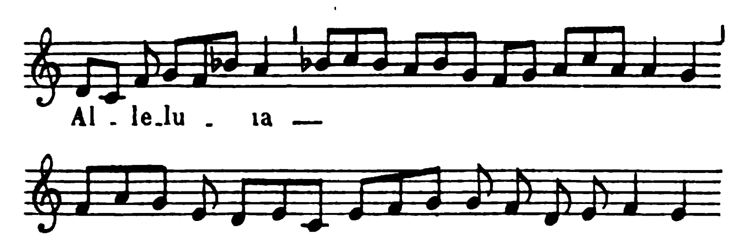
On croit voir se fermer et s'ouvrir des ciseaux.

Peut-on lui reprocher de proscrire l' « expression », *au sens que nous donnons à ce mot?* Le chanteur d'église traitant une mélodie grégorienne comme un chant de Meyerbeer ou de Gounod ne serait pas moins intolérable. C'est une impression vraiment pénible que laissent aujourd'hui certaines exécutions, empoisonnées par les souvenirs de l'art profane. On frise au petit fer la chevelure de sainte Cécile ou de sainte Clotilde ; on leur met de la poudre et des mouches ; on avive leur sourire d'un trait au carmin!...

Qu'importe que le plain-chant de Rome ait fait reculer le chant populaire s'il a su réaliser dans les groupes sociaux l'unité qu'il avait déjà faite dans l'âme humaine?



(*Début de l'Introit du 1er dim. de l'Avent, 8e ton.*)



(*Début de l'Alleluia du 2e dim. de l'Avent, 1er ton.*)

L'expression de ces mélodies sereines, si belles quand elles sont chantées par un chœur à l'unisson, n'a son équivalent nulle part, ni dans les têtes admirables de la sculpture égyptienne, ni dans certaines têtes de la sculpture hindoue, d'un sentiment si profond, ni dans ce que la poésie et la musique modernes ont de plus délicat, pas même dans certaines pièces de Schumann!

Les défauts signalés restent-ils cependant des défauts?

Le plain chant n'est pas la seule expression musicale de la foi, parce que le sentiment religieux a des degrés et des symboles divers. Tout en dominant et en réglant l'imagination, il se réalise dans les formes qu'elle lui suggère et qui sont indéfinies. L'Église, après des débuts austères, a fait entrer dans le matériel du culte ce que l'art humain a de plus riche et de plus brillant. Elle déroule ses liturgies au milieu des marbres et des vitraux éblouissants, dans un palais comme Saint-Marc de Venise. Les habits sacerdotaux sont de soie et d'or. Les grandes bénédictions rituelles tombent toujours de mains illustrées par des bagues de prix. Et la musique religieuse, elle aussi, a ses magnificences; elle a produit les compositions de Palestrina, de Gabrieli et de Schütz, les *Passions* de J.-S. Bach, la *Missa solennis* de Beethoven. Le plain chant doit-il paraître un peu grêle à côté de ces œuvres de luxe? C'est ce que pensent — bien à tort — beaucoup de maîtres de chapelle et la plupart de ceux qui ont autorité sur eux. En tout cas, ce qui est incontestable, c'est que le plain chant est un art *primitif*, exactement adéquat à une foi primitive. Or un art primitif ne déplaît nullement par certaines maladresses d'exécution qui sont des témoignages de sa sincérité. S'il avait une maîtrise parfaite dans la technique, sa naïveté, qui est sa grande force d'expression et de charme, et qui n'est nullement exclusive d'une grandeur sereine, nous deviendrait peut-être suspecte. Il ne messied pas qu'il soit un peu gauche et que parfois il fasse des « fautes ». C'est ce que comprennent bien certains artistes contemporains qui commettent des incorrections calculées et, par l'abdication volontaire de leur science, veulent donner l'illusion d'un art jeune, ayant cette fleur d'ingénuité qui est la grâce des œuvres primitives.

Pour ces raisons, il faut aimer le latin médiocre et parfois incorrect qui soutient le plain chant; la structure défectueuse ou pauvre des hymnes; ces formes d'exécution qui déroutent la logique d'un grammairien...

Sans doute, nous avons besoin d'un effort quand nous remontons le cours des âges, pour ressaisir le vrai sens d'une musique si éloignée de nos habitudes et de nos ten-

dances. Mais, à l'occasion, il faut savoir oublier son temps et comprendre la psychologie des primitifs. L'histoire de l'art serait une œuvre vaine et même funeste, si elle prenait pour point de départ une certaine définition de la Beauté et tirait de là un critérium applicable à tous les temps. Nous devons nous faire un esprit assez large et assez indépendant pour goûter à la fois, sans sacrifices d'un côté ou de l'autre, des types d'art qui paraissent contradictoires, et une musique dont on peut dire qu'elle est à la fois admirable et, d'après nos idées modernes, anti-musicale

Bibliographie.

I. — L'ÉGLISE GRECQUE

A défaut de musique grecque *profane* pendant le moyen âge, la musique byzantine est représentée par celle de l'Église byzantine qui, comme les Églises d'occident, a des attaches profondes avec la liturgie des Églises primitives de l'orient. Comme l'Église romaine, elle a des chants dont les paroles sont soumises aux lois de l'accent tonique; elle s'en distingue par la fixité d'un office qui est invariable (le *Kanôn*), alors que la messe occidentale est extrêmement souple et varie selon le calendrier. Elle s'en distingue aussi par certaines particularités de notation (bien que le P. Thibaut ait soutenu la thèse de l'origine byzantine des neumes). Les organisateurs de la musique grecque furent ANDREAS DE CRÈTE (650-720), JEAN DAMASCÈNE (700?-754), et KOSMAS DE MAJUMA († 760). Les principaux ouvrages modernes sont : J. PITRA, *Hymnographie de l'Église grecque* (Rome, 1867); le P. BOUVY, *Poètes et mélodes, Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque* (Nîmes, 1886); HEINR. REIMANN, *Contribution à l'histoire et à la théorie de la musique byzantine* (en all., Leipzig, 1889); les études du P. THIBAUT, publiées dans la *Byzantinische Zeitschrift*, le *Bulletin de l'Institut archéologique russe*, la *Revue musicale*, etc., et son *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine* (in-8, 1907); DOM HUGO GAÏSSER (en opposition avec le précédent), *Le Système musical de l'Église grecque* (1901) et *Les hirmoi de Pâques dans l'office grec* (1905); AMÉDÉE GASTOUÉ, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibl. Nat. de Paris et des Bibl. publiques de France* (1907).

Sur le chant ambrosien :

Le plus ancien manuscrit, British Museum, Cod. add. 34 209, XII[e] siècle (qui ne contient que la partie d'hiver, du 1[er] dim. de l'Avent au samedi saint inclusivement), a été reproduit en fac-similé phototypique dans la *Paléographie musicale* des BÉNÉDICTINS de Solesmes. Dans l'avant-propos de cette publication, DOM PAUL CAGIN a donné « des aperçus nouveaux et curieux » (Bäumer). Le tome VI du même recueil, donne une transcription du même manuscrit. Dom Bäumer indique les autres manuscrits dans son *Histoire du bréviaire* (traduction française, t. II, appendice III). — Cf. DREVES, *Aurelius Ambrosius, der Vater des Kirchengesanges*, Fribourg, 1893; STEPHEN MORELOT, *Du Chant ambrosien* (*Revue de musique religieuse*,

t. IV, Paris, 1848); l'article *Rit ambrosien* dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* publié sous la direction de DOM CABROL (fasc. V).

Sur le chant grégorien, on ne peut donner ici qu'une biographie très succinte.

II. — ORIGINE DES NEUMES

1° Les Neumes rattachés aux écritures orientales.

Fétis, 1837 : Résumé philosophiqne de l'Histoire de la Musique en tête de la Biographie universelle des musiciens.

— 1845. — *Préface historique d'une dissertation inédite sur les notations musicales du moyen âge et particulièrement sur celle de la prose de Montpellier* (*Revue musicale* de Danjou, t. I, p. 266, sqq.).

— 1874. — *Histoire générale de la musique* (t. IV, ch. v).

2° Les neumes considérés comme un système de sténographie latine et rattachés aux notes tironiennes.

TH. NISARD, 15 avril 1848. — *Revue du Monde catholique.*

— 1848, 1849, 1850. — *Revue archéologique*, publiée à Paris, chez Leleux : *Étude sur les anciennes notations musicales de l'Europe.* — Ces *Études*, formant cinq articles, ont été réunies dans l'ouvrage posthume de Nisard, publié en 1890 par M. Aloys Kunc : l'*Archéologie musicale et le vrai chant grégorien* (Paris, Lethielleux).

CH. LENORMANT, 22 août 1851. — *Rapport* lu à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

L. VITET, nov. 1851, janv. et fév. 1852. — *Journal des Savants.*

R. P. LOUIS LAMBILLOTTE, 1851, Bruxelles. — *Dissertation donnant la clé du chant grégorien dans les antiques notations*, pp. 195-197. (Opuscule ajouté à l'*Antiphonaire de saint Grégoire, fac-similé du manuscrit de Saint-Gall*).

JULES TARDIF, 1853. — *Essai sur les neumes* (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 3ᵉ série, IV, sept. 1852 à août 1853, p. 269).

CHARLES LÉVÊQUE, 1875. — *Journal des Savants.*

E. DAVID et MATHIS LUSSY, 1880. — *Histoire de la notation musicale depuis ses origines.* Liv. III, ch. I (plagiat de l'ouvrage d'HUGO RIEMANN sur l'histoire de la notation).

H. RIEMANN.. 1894. — *Musik Lexikon*, pp. 737-738.

(La thèse défendue ou adoptée, dans les ouvrages précédents se confond à peu près avec celle qui fait dériver les neumes du point et de la virgule).

3° Les neumes rattachés aux accents grammaticaux, mais considérés comme ayant une double origine : l'accent et le point.

E. DE COUSSEMAKER, 28 janvier 1852 (date du dépôt légal du livre), Paris — L'*Harmonie au moyen âge.*

D.-A. SCHUBIGER, 1858, Einsiedeln. — *Die Sängerschule Sanct-Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert* (trad. fr. par Briffod, en 1866, avec notes de Th. Nisard).

H. RIEMANN, 1878, Leipzig. — *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 112 et suiv.

D. POTHIER, 1880, Tournay. — *Les Mélodies grégoriennes.*

4° Simplification de la théorie précédente : Le point est considéré comme une réduction de l'accent; en outre, l'accent est considéré comme l'image réduite du geste oratoire (chironomie).

LES BÉNÉDICTINS de Solesmes, 1889. — *Paléographie musicale* (Revue trimestrielle dirigée par dom A. Mocquereau), t. I.

OSKAR FLEISCHER, 1895, Leipzig. — *Neumen-Studien... über Ursprung und Entzifferung der Neumen.*

PETER WAGNER (*vide supra*).

JULES COMBARIEU. *Théorie du rythme musical* (1 vol. couronné par l'Institut, chez A. Picard, 1897, 2e partie : *L'Archéologie musicale au* XIXe *siècle et le problème de l'origine des neumes*).

III. — THÉORIE GÉNÉRALE DU PLAIN CHANT

PRINCE ABBÉ MARTIN GERBERT, 1784, Sanct-Blasien. — *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 vol.).

Ce recueil comprend des traités de saint Isidore de Séville (570?-†636), Alcuin (737-†804), Aurélien de Réomé (IXe s.), Rémi d'Auxerre (IXe-Xe s.), Notker (840-912), Hucbald (840-930), Réginon de Prüm (†915), Odon de Cluny (†942), Adelboldus († 1027), Bernelius (XI s.), Guido d'Arezzo (995?-1050?), Bernon de Reichenau († 1048), Hermann Contract (1013-1054), Wilhem de Hirschau († 1091), Theoger (XIe-XIIe s.), Aribon le Scolastique (XIe s.), Jean Cotton (XIe-XIIe s.), Bernard de Clairvaux (1091-1153), Jean de Garlande (XIIe s.?), Eberhard de Freisingen (XIe s.), Engelbert (†1331), Egidius de Zamora (XIIIe s.), Franco de Cologne (XIIIe s.?), Elias Salomon (XIIIe s.), Marchetto de Padoue (XIIIe-XIVe s.), Jean de Muris (XIVe s.), Arnolfe de Saint-Gilles (XVe s.), Keck de Giengen (*Id.*), Adam de Fulda (1460-?), plus un certain nombre de traités anonymes (en tout quarante ouvrages).

E. DE COUSSEMAKER, 1864-1876. — *Scriptorum de musica medii ævi novam seriem, a Gerbertina alteram collegit, etc.* (Paris, Durand et Pedonne Lauriel, 4 vol. gr. in-4°).

Cette collection, complément de la précédente, contient plus de 80 traités, du XIIe au XVe siècles.

PRINCE ABBÉ MARTIN GERBERT, 1774, Sanct-Blasien. — *De Cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus* (2 vol.).

ABBÉ GONTIER, alors curé de Changé-lès-le Mans, 1859. Le Mans : *Methode raisonnée de plain-chant* (ouvrage ayant indiqué pour la première fois le rythme de la prose oratoire comme étant le vrai rythme grégorien).

D. B. SAUTER, bénédictin de Beuron, 1865, Schaffouse. — *Choral und Liturgie* (traduit en français par l'abbé Wolter).

D. POTHIER (*vid. supra*).

— 1882, Solesmes. — *De la Virga dans les neumes.*

LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE (*vide infra*).

P. WAGNER, 1895 (*id.*).

ABBÉ C. CARTAUD, 1895, Solesmes. — *Chant grégorien. Grammaire élémentaire.*

IV. — ORIGINES GRÉGORIENNES DU PLAIN CHANT

1° Ouvrages où l'opinion traditionnelle de l'Église est combattue.

GEORGES BARON D'ECKHART, 1729. — *De Rebus Franciæ Orientalis*, t. II, p. 128.

J.-B. GALLICCIOLI, 1772, Venise. — *Isagoge liturgica*, dans le t. IX de l'édit. des œuvres de saint Grégoire le Grand.

FR. AUG. GEVAERT, 1890. — *Les Origines du chant liturgiqne de l'Église latine* (Gand, Ad. Hoste).

— 1895. — *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine* (*ibid.*).

2° Ouvrages où la thèse traditionnaliste est défendue.

DOMINIQUE GIORGI, 1743. — *De Liturgia romani Pontificis*, t. II, diss. II, c. IV, § II, p. CLXXXV.

VEZZOZI, 1749. — *Édition des œuvres du cardinal Tomasi* (*præf.* in t. IV, p. XXVI et sqq.).

ANTOINE ZACCARIA, 1781, Rome. — *Bibliotheca ritualis* (t. II, p. CCXI-CCXXVIII).

DOM GERMAIN MORIN, 1890. — *Les véritables origines du chant grégorien* (extrait de la *Revue Bénédictine* de Maredsous, Belgique).

DOM CAGIN, 1890, Solesmes. — *Un mot sur l'* « *Antiphonale missarum* ».

DOM ANDRÉ MOCQUEREAU, 1894, Solesmes. — *Fasc.* 21-24 du 4e vol. de la *Paléographie Musicale.*

W. BRAMBACH, 1895, Leipzig. — *Bibliographische Lösung der Streitfrage uber den Ursprung des Gregorianischen Gesanges.*

PETER WAGNER, 1895, Freiburg (Schweiz). — *Einführung in die Gregorianischen Melodien, ein Handbuch der Choralkunde*, p. 48, sqq.

V. — CONTROVERSES RELATIVES A LA NOTATION DONT S'EST SERVI LE PAPE SAINT GRÉGOIRE

1° Ouvrages où l'emploi de la notation alphabétique est attribué au pape saint Grégoire.

DANJOU. — *Revue* du 6 janvier 1848.

VINCENT. — *Correspondant*, n° du 25 juillet 1853.

FÉTIS, 1844. — *Gazette* musicale de Paris (nos 22, 25, 26).

— 1846. — *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* nos de janvier, pp. 13-21).

— 1869-1875. — *Histoire générale de la musique* (t. IV, p. 180, sqq.).

2° Ouvrages où la thèse précédente est combattue. — Varia.

KIESEWETTER, 1828. — *Gazette musicale de Leipzig* (nos des 18 juin, 25 juin et 2 juillet 1828). *Rectification d'une erreur qui s'est implantée dans l'histoire musicale, au sujet de la notation employée par Grégoire le Grand* (l'article contient un historique de la question).

P. LAMBILLOTTE, 1851. — *Antiphonaire de saint Grégoire, fac-similé du ms.* 390 *de Saint-Gall.*

VITET, 1852 (février). — *Journal des Savants.*

ABBÉ JULES BONHOMME, 1857. — *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien* (p. 9-11).

DOM ANSELME SCHUBIGER, 1858, Einsiedeln. — *Die Sängerschule von Sanct Gallen.*

DECHEVRENS, *Du Rythme dans l'hymnographie de l'Église latine* (1895) *et Études de la Science musicale* (3 vol. 1898).

AM. GASTOUÉ, *Cours théorique et pratique de plain-chant romain* (1905).

GEORGES HOUDARD, *Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique* (1892).

CHAPITRE XIX

LES COMMENCEMENTS DE LA MUSIQUE MESURÉE

La notation mesurée à l'époque franconienne; rôle prépondérant de Paris dans sa formation internationale. — Textes tirés des *Scriptores* sur les deux modes de versification connus au moyen âge; l'ambiguité de leur doctrine se retrouve dans l'écriture musicale. — Signes élémentaires de la musique mesurée et principales règles. — La notation italienne. — Embarras de la critique devant certaines pièces.

Nous devons aborder ici une question qui, semble-t-il, trouverait sa place normale dans les chapitres consacrés au contrepoint, mais qu'il est, dès maintenant, impossible d'écarter parce qu'elle touche à deux domaines : celui du chant liturgique et du chant extra-liturgique. Quand nous avons affirmé l'égalité des notes dans le plain chant (réserve faite, bien entendu, des *moræ vocis*, pauses ou césures nécessitées par la distinction des membres de phrase) nous avons prétendu tirer argument de la notation; or cette notation est la même dans le chant mesuré où les valeurs sont inégales, et il n'est pas toujours facile de distinguer avec certitude l'une et l'autre musique. Il est donc indispensable de signaler la difficulté qui apparaît sur la limite un peu indécise où nous allons nous trouver.

Si l'idée du chant à plusieurs parties est très ancienne, on ne sait pas exactement à quelle date remonte l'usage de la musique mesurée connexe à ce mode de composition et d'exécution. Le moment où une théorie apparaît pour la première fois ne saurait être pris pour la date réelle des faits qu'elle expose; car les théoriciens se bornent souvent à codifier des idées qui leur sont antérieures. Le nom de

Francon est attaché au nouveau système; à quelle époque vivait-il? Quelques archéologues l'ont placé au xi[e] siècle. Mais les théoriciens de cette époque, Guido d'Arezzo, Bernon de Reichenau. Hermann Contract, Aribon, Wilhelm de Hirschau, Jean Cotton... — auraient certainement parlé de sa doctrine; et ils n'en disent rien. D'après Kiesewetter, Winterfeld, de Coussemaker, Francon aurait vécu à la fin du xii[e] siècle et aurait été prieur d'une abbaye de Bénédictins, à Cologne, en 1190. Mais si, dans un manuscrit, il porte le titre de *Francon de Cologne*, dans un autre, il est *Francon de Paris*. Un traité anonyme (le n° 4 dans le recueil de Coussemaker, I) distingue deux théoriciens du même nom, ayant vécu à la même époque. Il faut être en garde contre cette tendance, moderne et ancienne, à dédoubler les personnalités; on admet cependant deux Francons : l'un, le plus ancien, est celui de Paris, auteur de l'*Ars cantus mensurabilis*; l'autre, est le « teutonicus », comme dit Jean de Muris, auteur du *Compendium discantus*. Tous deux sont attribués au xiii[e] siècle. C'est encore un sujet que l'on doit traiter en estompant, non en gravant. Pierre Delacroix, d'Amiens (*Petrus de Cruce*), Jean de Garlande, qui professa à la jeune université de Toulouse (1232-1245), sont des théoriciens de la même époque.

La théorie de la nouvelle notation apparaît comme une œuvre internationale à laquelle prirent part la France, l'Italie, l'Angleterre, les pays germaniques, pour aboutir à l'adoption quasi universelle de la notation française. Le centre de l'autorité, la grande source d'influence fut Paris; il y eut aussi une vie musicale intense à Saint-Amand, à Beauvais, à Douai, à Lille, à Arras, à Tournai, villes qui possèdent encore, dans leurs bibliothèques, de précieux manuscrits de musique. (A la fin du siècle, l'École de Cambrai fut prépondérante.) Si on ajoute à l'activité de divers pays, les doctrines purement individuelles de certains théoriciens, on comprend combien il est difficile de réduire tous ces faits à un exposé ayant de l'unité. L'histoire de l'évolution d'où est sortie l'écriture moderne comprend deux périodes principales : l'*Ars antiqua* (de 1250 environ à 1325) et l'*Ars nova* au xiv[e] siècle. La recherche d'un système de notation approprié aux besoins de la musique, témoigne d'un

effort aussi naïf et aussi persévérant que celui qui eut pour objet la conquête du contrepoint. Il est indispensable de recourir aux ouvrages spéciaux pour avoir le détail du système (surtout en ce qui concerne les ligatures, les pliques, les points, les « propriétés », etc.); nous en indiquerons ici les traits généraux, non sans mentionner d'abord un problème qui se rattache à la période « antique ».

Il y a eu deux sortes de versification latine : l'une *rythmique*, l'autre *métrique*. La première est fondée sur l'égalité du nombre des syllabes dans chaque vers et sur la rime; la seconde est fondée sur l'égalité du nombre des pieds : elle mesure les syllabes en distinguant les longues et les brèves, deux brèves équivalant à une longue. Or, le moyen âge a pratiqué l'une et l'autre versification; dès les premiers siècles, les écrivains les définissent toutes les deux, en spécifiant bien que chacune d'elles correspond à un mode de chant différent : la *rythmique*, à ce qu'on a appelé le « plain chant », où les notes sont de valeur égale; la *métrique*, ou chant mesuré, qui a des notes longues et des notes brèves.

La difficulté, pour nous modernes, est exactement celle-ci : comme les théoriciens du moyen âge ont tous cru qu'ils continuaient l'antiquité et qu'ils étaient comme incorporés à elle pour ce qui concerne la « doctrine », nous ne savons pas toujours, lorsqu'ils parlent de rythme, de mètre, de chant « métrique », s'ils entendent caractériser et signaler une réalité contemporaine, ou bien s'ils donnent simplement des définitions de principe, applicables à des faits généraux et anciens qui ne vivent plus que dans le souvenir des érudits, comme les noms d'Aristote ou de Pythagore. Il devrait y avoir un moyen bien simple de distinguer le chant plane du chant mesuré : c'est l'examen des manuscrits notés; mais, — et c'est ici que s'aggrave la difficulté — le moyen âge a eu le tort d'employer, pour l'un et l'autre chant, une notation qui, graphiquement, était la même.

Voici d'abord quelques textes où la versification et le chant métriques semblent considérés comme étant en usage :

Qui scintillam vel perparvam habet metrorum, hic cognoscere valet nostrum de hac re sermonem. Etenim metrum est ratio

Celui qui a la moindre étincelle de connaissances en métrique, peut comprendre ce que je dis sur ce point. Le mètre, c'est la me-

cum modulatione; rythmus vero est modulatio sine ratione, et per syllabarum discernitur numerum.

sure précise dans la mélodie: le rythme, c'est la mélodie sans mesure précise, déterminé seulement par le nombre des syllabes.

(*Aurélien de Réomé*, IXᵉ siècle, dans Gerbert, *Scr.* I, p. 23).

Metrica [vero] proditur unumquodque genus metri, qua cantilena modulatur, rationeque probabili discernitur, unum quodlibet metrum qua mensura metiatur.

La (musique) métrique fait connaître chaque genre de mètre par la mélodie qui l'exprime: elle le fait distinguer par un système précis et permet de le mesurer.

(*Id.*, *ibid.*, p. 35).

Hoc interest inter rhythmum et metrum quod rhythmus est sola verborum consonantia, sine ullo certo numero et fine et in infinitum funditur nulla lege constrictus, nullis certis pedibus compositus; metrum autem pedibus propriis certisque finibus ordinatur.

Ce qui distingue le rythme du mètre, c'est que le rythme n'est qu'une libre et harmonieuse succession de mots, sans proportion ni système, indéfinie, exempte de toute loi, n'ayant pas de pieds organisés; le mètre au contraire est une succession de pieds déterminés et définis.

(*Rémi d'Auxerre*, IXᵉ siècle, *ibid.* I, p. 68).

(Tertia quæ vocatur) metrica, non solum sonos certis temporibus terminatos inquirit, sed etiam cogit, ut aliquid significent et certum numerum terminumque non excedant.

La (musique) métrique ne cherche pas seulement des sons ayant une durée nettement définie: elle les assemble en vue de leur signification, en exigeant qu'ils ne dépassent point le nombre et la limite assignés.

(*Id.*, *ibid.*. p. 67).

Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena claudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem aut tremulam habeant, id est, varium tenorem.

Il faut que la cantilène ait comme des pieds métriques, que tels sons soient tenus deux fois plus ou deux fois moins longtemps que tels autres, ou bien tremblés, c'est-à-dire de durées différentes.

(*Guido d'Arrezzo*, XIᵉ siècle, *Micrologue*, ch. XV).

(Il faut sans doute lire *claudatur*, et non *plaudatur*, comme on imprime toujours d'après une faute probable du plus ancien ms., les expressions *verborum conclusio*, *claudere versum*. etc., étant habituelles chez les rhéteurs latins).

Metricos cantus dico quia sæpe ita canimus et quasi versus pedi-

Je les appelle chants métriques, parce que nous chantons

bus scandere videatur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superfluæ continuentur neumæ.

souvent comme si le vers avait des pieds et comme si réellement nous chantions des vers mesurés; auquel cas, il faut se garder de prolonger un neume (une note) au delà de la limite normale.

(*Aribon le Scholastique*, XI-XII[e] siècle, dans Gerbert, *Scr.* II, 16).

Sicut lyrici poetæ nunc hos nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas.

Les poètes lyriques associent des pieds de différente nature; de même, ceux qui composent un chant associent des neumes de diverses sortes, systématiquement.

(*Id.*, *ibid.*).

Cf. *Bernon de Reichenau*, XI[e] siècle; *Jean Cotton*, *Engelbert d'Admont*, etc. (dans Gerbert, *Script.* II, p. 77, 255, 289).

A quels chants ces divers témoignages font-ils allusion? Ce n'est certainement pas à l'immense majorité, pour ne pas dire plus, des mélodies grégoriennes; est-ce à certaines hymnes? A des chants religieux mais non liturgiques? Cette absence de précision explique l'attitude des critiques modernes qui, en s'appuyant nécessairement sur des textes littéraires, soutiennent, en bien des cas, des thèses inconciliables.

Aux XII[e] et XIII[e] siècles, dans la période représentée par PÉROTIN, ROBERT DE SABILON, PETRUS DE CRUCE, JEAN DE GARLANDE, les deux FRANCONS, apparaît un système précis et complet de notation mesurée; mais le système emploie les mêmes signes que ceux de la notation du chant « plane » en se bornant, selon les cas, à modifier leur valeur, *sans modifier leur forme*, d'après des règles conventionnelles. Les signes usuels sont la longue (𝆷), la brève (□) et la semi-brève (◆). Dans notre notation moderne, d'une clarté parfaite, la durée de la note est indiquée par sa forme, blanche ou noire, par le point qui est mis à côté, etc.; en un mot, son aspect varie (sauf le cas spécial du triolet, du quintolet, et des autres figures analogues) selon la valeur qu'il faut lui attribuer. Dans la notation mesurée

du moyen âge, il n'en est pas ainsi. La longue, 𝆷, peut valoir trois temps, ou bien deux temps; dans le premier cas, elle est dite « parfaite » (division ternaire); dans le second, « imparfaite » (division binaire). Il fallut qu'un signe initial, placé en tête de la ligne, indiquât, pour chaque partie, la division à adopter au cours de l'exécution. En second lieu, la valeur d'une même note peut changer selon sa place. Ainsi, une brève (■) entre deux longues laisse une valeur parfaite (= 3 temps) à la longue qui la suit, mais impose une valeur imparfaite à la longue qui la précède, si bien que 𝆷 ■ 𝆷 équivaut à 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥· (2 temps, plus 1, plus 3). Lorsque deux brèves sont entre deux longues, la seconde brève prend la valeur d'une longue imparfaite (de façon à former, avec la première, un groupe de trois temps), si bien que 𝆷 ■ ■ 𝆷 équivaut à 𝅗𝅥· ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥· (3 + 1 + 2 + 3). Lorsqu'il y a trois brèves entre deux longues, elles conservent toutes trois la même valeur, si bien que 𝆷 ■ ■ ■ 𝆷 équivaut à 𝅗𝅥· ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥·. La semi-brève (◆) est soumise au même traitement que la brève : 𝆷 ◆ ◆ 𝆷 équivaut à 𝅗𝅥 ♩³♩ 𝅗𝅥· et 𝆷 ◆ ◆ ◆ 𝆷 équivaut à 𝅗𝅥 ♩♩♩³ 𝅗𝅥·

Le point (*punctum divisionis*) placé à côté d'une note signifie que cette note n'est pas influencée par celle qui la suit. Ainsi, dans le groupe 𝆷 ■ 𝆷, s'il y a un point après la longue initiale, la brève qui vient après imposera la valeur imparfaite non à la longue qui la précède, mais à la longue qui la suit, et le groupe 𝆷 · ■ 𝆷 équivaudra à 𝅗𝅥· ♩ 𝅗𝅥 (= 3 + 1 + 2). Plus compliquées sont les conventions relatives aux *ligatures*, ou groupes de notes adhérentes, dont les éléments composants ont des durées variables, non d'après leur forme, mais d'après leur place dans le groupe. Dans [ligature], la dernière note a une valeur brève, parce qu'elle est plus haute que la précédente; et dans le groupe [ligature], elle a une valeur longue, pour la raison contraire.

Ce système avait pour base le rythme ternaire. ***Musica a numerorum ternario sumit ortum, qui ternarius in se ductus novem generat; sub quo novenario quodammodo omnis numerus continetur; cum ultra novem semper fiat reditus ad unitatem :*** « La musique commence au nombre 3; le nombre, élevé au carré, produit 9, et 9 contient les éléments de tous les autres nombres, puisqu'après lui il faut revenir à l'unité. » Ainsi parle un docteur de Sorbonne du XIVe siècle, JEAN DE MURIS. L'idée de la Sainte-Trinité ne laissait pas d'exercer son influence sur cette théorie.

En Italie (sous l'influence probable du chant populaire, issu d'une source étrangère à la théologie), le rythme binaire eut une faveur égale au rythme ternaire. ***Cantus in Italia sine mensura gallici cantus, proportionabiliter ad binarium numerum reducitur*** (THEODORICUS DE CAMPO, *Script.* de Couss. III, 101 b). Les divisions de la brève pouvaient être les suivantes :

III (brève)			
division binaire		division ternaire	
quatre temps	six temps	six temps	neuf temps
2 + 2	(2 + 2 + 2)	(3 + 3)	(3 + 3 + 3)

Les divisions binaires de la brève étaient dites *imparfaites*, les divisions ternaires, *parfaites*. Cette doctrine, qui sera celle des représentants de l'*Ars nova*, en France, au XIVe siècle est exposée pour la première fois par MARCHETTUS DE PADOUE dans son ***Pomerium artis musicæ mensurabilis***, 1309 (Gerbert, *Script.* III).

Les principaux monuments musicaux de cette période sont : le manuscrit H 196 de la Faculté de médecine de Montpellier et l'***Antiphonarium mediceum*** de Florence (Bibl. medicea-Laurentiana, Plut. XXIX, 1). — C'est d'après ces deux sources que les compositions de Pérotin, de Petrus de Cruce, ont été publiées par de Coussemaker (***L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles***), par Wooldridge (*Oxford history of music*, t. I). par Joh. Wolf (*Geschichte der mensural-Notation*, t. II, texte original, et t. III, traductions en écriture moderne). Aux autres monuments importants dont il sera parlé plus loin, il faut ajouter le manuscrit de la Bibl. Nationale, fonds français 146 (ancien 6812) qui contient le roman de Fauvel, où se trouvent des « motez », des proses et lays, des rondeaux, ballades et « resprez de chancons », des « Alleluyes, antenes, respons, ypnes (*sic*) et verssez ». La première partie du roman (attribuée à François de Rues, *ibid.* f° 23) est de 1310, la seconde de 1314. Des fragments en sont reproduits et traduits par Wolf (*loc. cit.*). Les « Balades, rondeaux et diz » de Jehannot de Lescurel (textes littéraires publiés par A. de Montaiglon, Bibl. elzév. 1855) se trouvent dans le même manuscrit (cf. Wolf, t. I, p. 59-62).

En Angleterre, la doctrine sur les divisions de la brève est représentée par le moine bénédictin d'Evesham, WALTER ODINGTON, auteur du *De Speculatione musicæ*, dont le manuscrit, trouvé dans la Bibliothèque du collège d'Oxford et écrit entre 1272-1300, a été

publié en 1864 par de Coussemaker (*Script.* I). On lit dans la préface de ce traité : *Quot [sunt nota]tores, tot sunt novarum inventores figurarum.* Odington divise déjà la semibrève en 3 minimes (*Ergo brevis novem minimas valebit*). J. Wolf (*loc. cit.*) reproduit et traduit un rondeau (*Faus semblant ciel estes vous*) tiré du manuscrit du British Museum, 12 C, VI.

La longue, la brève et la demi-brève employées pour la musique mesurée, ont servi, au moyen âge à la traduction des neumes, et abondent, encore aujourd'hui, dans les livres de plain chant. Dès la première page du graduel, dans l'introït *Ad te levavi,* on trouve, sur la 1ère syllabe du 3e mot, la forme (traduction de l'ancien *podatus*) qui désigne ici un *sol* et un *la* de durées égales, mais qui, en musique mesurée, exprimerait une brève et une longue, (« *quandocunque duæ notæ ligantur in discantu prima est brevis, secunda longa* », est-il dit dans le plus ancien traité de déchant). Il en est de même, aux mots *animam meam* de cette phrase, pour les groupes (ancien *torculus*) et (ancienne *clivis*), et, ailleurs, des ligatures qui traduisent certains neumes composés ou emploient la note losangée à côté de la note carrée et caudée : (ancien *climacus*), (ancien *climacus resupinus*), etc. Il est très probable qu'en transcrivant sur lignes la traduction des neumes, les scribes, bien qu'il s'agît de plain-chant, ont suivi le même principe que tous les copistes du moyen âge : l'économie du temps et de l'effort. Ainsi, à la forme , ils préféraient la forme (*porrectus flexus*) qui permettait d'économiser un levé de la plume au-dessus du parchemin. Il est naturel que les manuscrits de musique aient eu leurs systèmes de simplification graphique comme les manuscrits de littérature. Mais on comprend l'embarras des critiques modernes, cherchant un critérium certain pour déterminer la vraie nature de certaines pièces qu'ils voudraient lire correctement et qui forment une sorte d'intermédiaire encore vague entre la monodie grégorienne et la musique à plusieurs parties. Cette observation s'applique aux monuments dont nous allons parler.

Le sujet, d'intérêt si vif, auquel va être consacré le prochain chapitre de cette étude, a été considéré jusqu'ici comme une sorte d'extension ou d'annexe du plain chant; il semble donc que, sans interrompre la suite de nos analyses par les pages qu'on vient de lire, nous aurions dû l'aborder plus tôt, avant même de conclure sur l'art grégorien. Mais nous estimons — ce n'est là d'ailleurs qu'une impression personnelle et, si l'on veut, une hypothèse — que, par un certain nombre de ses parties, ce sujet doit être rattaché au domaine de la musique mesurée; il nous a donc paru indispensable, avant d'en parler, de donner, à défaut d'un exposé approfondi et complet, une idée de la notation mesurée : et si nous avouons ce scrupule de composition qui nous a longtemps arrêté, c'est pour montrer une fois de plus combien est complexe l'histoire de la musique au moyen âge, combien indécise la limite de certains genres. En pareille matière, il faut parfois renoncer aux « idées nettes et distinctes » et au *lucidus ordo*, si aimés du lecteur (français).

Bibliographie.

DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (1852).

JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460, nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet* (3 vol., textes littéraires, textes en notation originale, traduction, Leipzig, Breitkopf, 1904).

HUGO RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift* (1878); du même, *Notenschrift und Notendruck* (1896).

G. JACOBSTHAL, *Die Mensural Notenschrift des XII und XIII Jahrhunderts* (1871). — WALTER NIEMANN, *Ueber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Joh. de Garlandia* (1901). — C. A. ABDY WILLIAM, *Story of notation* (1903). — GUIDO GASPERINI, *Storia della Semiografia musicale* (esquisse, Milan, 1905).

CHAPITRE XX

LE THÉATRE RELIGIEUX ET LYRIQUE

Le théâtre du moyen âge et le théâtre antique; analogies et différences. — Sources et monuments principaux. — Caractère symbolique et dramatique de certaines cérémonies de l'Église : la fête de Pâques et l'introït *Resurrexi*. — Classification des drames connus et publiés. — Les *Prophètes*. — L'*Annonciation*; schéma d'une action représentée à la cathédrale de Tournai. — La comédie religieuse et la comédie profane.

Il y a eu, au moyen âge, un drame lyrique, possédant tous ses organes nécessaires; il est très voisin de la liturgie, sinon « liturgique » au sens rigoureux du mot. Le plain chant, sans le dominer complètement, l'a pénétré; à certains égards, il est beaucoup plus près du théâtre grec que du théâtre moderne.

En ce qui concerne les Grecs, nous ignorons la période initiale de leur drame lyrique, où poésie et musique étaient unies à la religion non pas seulement par des souvenirs, des usages ou des tendances philosophiques, comme au temps d'Eschyle et de Sophocle, mais par une attache précise avec le culte. Pour le moyen âge, nous sommes plus heureux. Sans posséder encore tous les documents, nous connaissons assez bien la période primitive; nous pouvons suivre l'évolution du drame musical depuis le moment où il s'ébauche dans les rites de l'Église jusqu'à celui où il s'en détache pour être un « jeu » (*ludus*). La comparaison des théâtres grec et médiéval, dignes d'un même respect, semble paradoxale au point de vue artistique; elle est justifiée par l'identité de plusieurs caractères essentiels :

1° La tragédie grecque a pour origine un culte organisé :

celui de Dionysos. Après s'être consacrée à « imiter » les légendes de cette divinité, elle s'est attachée à représenter d'autres dieux, puis des héros, enfin des hommes. Identique a été l'évolution de notre théâtre. Il est sorti des cérémonies usitées dans l'église, et n'a été d'abord qu'une extension des rites où se matérialisait la foi dans la divinité du Christ. Sa première fonction a été de commémorer l'annonce prophétique, la vie miraculeuse, la résurrection de Jésus, et d' « imiter » tous ces dogmes; puis il s'est attaché aux Saints; enfin, et très tard, après s'être engagé dans mille voies romanesques, il prendra contact avec la vie réelle.

2° Les tragédies grecques étaient jouées au cours de grandes fêtes nationales et religieuses : aux Lénéennes, aux grandes Dionysies. De même, nous savons que nos drames lyriques chrétiens étaient joués dans des circonstances de même ordre : les *Pasteurs*, dans la nuit de Noël; les *Trois Rois*, le jour de l'Épiphanie; l'*Annonciation*, le jour de la fête du même nom; la *Résurrection*, aux matines de Pâques, etc...

3° Avant de jouer une pièce d'Eschyle et d'ouvrir le concours où elle figurait, il y avait une cérémonie exclusivement religieuse (θύσια, ou sacrifice; καθάρσιον, ou purification) dans le sanctuaire même de Dionysos (ἐν τῷ ἱερῷ), puis un cortège (κῶμος). Nous savons qu'en grande pompe on portait la statue du dieu dans le théâtre. De même au moyen âge, comme nous l'apprend un manuscrit de chant liturgique (*Processionale* de Cividale, XIV[e] s.), il n'est pas rare que la représentation commence par un cortège chantant un répons, qu'elle se continue par un arrêt du cortège, et se termine par une messe solennelle célébrée dans l'église. Les offices du jour et de la nuit qui précèdent le « jeu » sont l'équivalent du προάγων ἐν τῇ ἱερᾷ ἡμέρᾳ, dont parle Eschine (*In Ctes.*, 67). L'exécution finale du *Te Deum* est comme un sceau, une sorte de signature ou de marque d'authenticité à la fin de la plupart des pièces.

4° Les acteurs du drame grec s'appelèrent « les artistes qui entourent Dionysos » (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται). Les acteurs du moyen âge auraient pu s'appeler aussi bien : ceux qui entourent le Christ. Ce sont des chanoines, des

diacres, des sous-diacres, des chantres de la Scola, des enfants de chœur. Ici et là, les rôles de femmes sont tenus par des hommes.

5° Le centre du théâtre grec, le point autour duquel évoluaient les choreutes, et même (selon Dörpfeld) les acteurs, c'est l'autel de Dionysos, la thymèlè. De même, le point initial d'où part et auquel revient le drame chrétien, c'est l'autel principal du chœur.

6° Musicalement et pratiquement, le drame grec est sorti du lyrisme, du dithyrambe en l'honneur de Dionysos. Il y a d'abord un chœur, avec un chef; puis ce groupe homogène se différencie : le chœur persiste, garde même une place prépondérante dans les œuvres les plus anciennes; mais à côté de lui, il y a ceux qui « agissent », les acteurs. Les formes du théâtre d'Eschyle sont toutes lyriques; les couples de strophes et d'antistrophes en sont une des caractéristiques essentielles. Quelque chose d'analogue semble s'être passé dans nos drames « liturgiques ». Le drame des *Trois Clercs*, par exemple, ne contient qu'une seule strophe dont la mélodie se répète, sur des paroles et avec des personnages différents, d'un bout à l'autre de la pièce; il semble avoir été composé sur le modèle d'une chanson où l'identité rythmique des couplets produit celle des phrases musicales. Le drame des *Cinq filles dotées* a une structure musicale du même genre : il se compose de deux phrases répétées sur des textes de même rythme, encadrées dans un morceau initial et un chant rituel pour finir. Dans telle autre pièce, les *Pasteurs*, tous les chants sont des chœurs (il y en a 10), sauf le solo de l'ange annonçant la naissance du Sauveur et celui des deux clercs. A la suite de ces œuvres, chronologiquement, on peut mettre les pièces où la musique, plus souple, change selon les personnages et les situations.

D'autres particularités imposent la comparaison qui vient d'être esquissée. Nous avons, comme dans le théâtre grec, des pièces avec prologue et sans prologue. Il y a des scènes où le dialogue s'établit entre un soliste et un groupe de chanteurs, (par exemple, le dialogue d'Euphrosine et des consolatrices dans *Le fils de Gédron*), ce qui est fréquent dans Eschyle et Sophocle. Il y a telle pièce (*Les trois Maries*)

qui n'est qu'un long thrène. Les auteurs des livrets latins de nos drames — pour lesquels on n'aurait pas assez d'admiration s'ils étaient écrits en grec du v[e] siècle, — connaissaient d'ailleurs (quelques-uns au moins) leurs classiques. Nous n'entendons pas seulement par là Virgile et Horace. Il y a telles scènes de *Daniel* où le chœur, dominant l'action, la juge et en dégage la morale en introduisant des idées générales à la façon de Sophocle. Il y a jusqu'à certaines formes de style qui, — partiellement, il ne faut rien exagérer! — rappellent la manière antique. Une des *Trois Maries* parle ainsi du Christ :

Munda caro
Mundo cara
Cur in crucis
Ares ara?

De telles allitérations, — qui ne sont pas de la grande poésie — apparaissent assez fréquemment dans Eschyle, et, pour passer aux antipodes de l'art, dans les livrets de R. Wagner!

On peut ajouter enfin que la musique grecque, autant qu'il est permis d'en parler d'après des renseignements très généraux, n'était certainement pas supérieure à celle des drames lyriques du moyen âge, surtout dans la période antérieure à Eschyle et à Thespis.

Quant aux différences, elles tiennent à celles des temps, à l'inégalité du génie des poètes, et à la nature des croyances (le v[e] siècle avant l'ère chrétienne étant une époque de pleine maturité, celle des XI[e]-XII[e] siècles une époque de jeunesse). Le théâtre chrétien n' « imite » pas, comme les Grecs célébrant les fêtes de Dionysos, les manifestations ou le libre jeu de certaines forces de la vie universelle. Tard venu dans la civilisation, il hérite d'une tradition qui l'éloigne de la nature pour l'organiser dans un domaine où les faits historiques, les traditions, les idées morales, surtout les « textes », ont depuis longtemps substitué leur importance à celle des phénomènes physiologiques et cosmiques. Comme dit E. Renan avec profondeur, le christianisme est surchargé d'écritures ; son fondement est dans des témoignages livresques; la source où il puise est un livre, — le Livre par excellence — lequel, avec son énorme surpousse de com-

mentaires et d'*addenda*, impose une direction nouvelle à tous les instincts humains. Entre l'incantation instinctive d'où sortit jadis le dithyrambe et le monde vivant, il y avait communion étroite, rapport direct : dans l'âge chrétien, un abîme est creusé entre l'homme et la nature. Le christianisme n'a cure ni du mystère qui produit le vin ou le blé, ni du mystère qu'est la génération d'un animal! Il ne cherche pas une solution à ces énigmes; il n'a pas de doctrine précise là-dessus, et se contente de quelques idées très générales sur l'origine du monde. Il détourne ses regards de la terre, où il ne voit que pièges et occasions de déchéance, pour les diriger vers le ciel. Il n'a pas davantage de préoccupations esthétiques. Ce n'est pas une religion de plein air. Il ne s'intéresse qu'aux choses de l'âme, au « salut ». Pourtant, ici et là, l'humanité fait les mêmes gestes. Après avoir eu la terreur du divin, elle rend le divin pour ainsi dire familier; elle « joue » avec lui, — en gardant la même gravité. Des deux côtés, il y a œuvre de sentiment et d'imagination, besoin égal de s'assurer, par le spectacle direct, que les dieux sont des personnes vivantes, et que les dogmes ne sont pas une illusion.

Les pièces désignées par le terme général de « drame liturgique », (assez heureusement créé par Danjou), se répartissent sur trois siècles, le XIe, le XIIe et le XIIIe. Elles nous ont été conservées, texte littéraire et musique, par sept manuscrits principaux, dont un, aujourd'hui à Orléans, a une importance capitale :

XIe siècle : manuscrit provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale. Il contient les deux plus anciennes pièces : *les Vierges sages et les Vierges folles; les Prophètes*.

XIIe siècle : trois manuscrits : *a*) celui de la bibliothèque de Tours contenant la *Résurrection*; *b*) le manuscrit, aujourd'hui à Padoue, ayant appartenu à la cathédrale de Beauvais, contenant *Daniel*; *c*) le manuscrit provenant de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, aujourd'hui à Orléans, et qui est la source la plus riche; il contient : *les Filles dotées, les Trois clercs, le Juif volé, le Fils de Gédron, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, les Saintes Femmes au Tombeau, l'Apparition à Emmaüs, la Conversion de saint Paul, la Résurrection de Lazare*.

XIIIe siècle : *a*) le manuscrit Biot (Bibliothèque Nationale), contenant : *les Pasteurs, les Trois Rois, la Nuit de Pâques*; *b*) le manuscrit d'Origny Sainte-Benoîte, aujourd'hui à Saint-Quentin, contenant *les Trois Maries*.

xiv[e] siècle : manuscrit de Cividale (Italie), contenant : *l'Annonciation, la Complainte des trois Maries, le Sépulcre, le Jour de la Résurrection*. Cette liste comprend un simple choix, dû, en partie, au hasard des circonstances qui nous ont conservé certains monuments. Il est bien entendu aussi que la représentation de tels drames se rattache à des usages antérieurs aux copies qui en ont été faites, et que la date d'une pièce ne saurait être identifiée avec celle du manuscrit qui la contient.

La connexité du drame lyrique avec le culte ressort d'un grand nombre de faits. Ainsi le manuscrit d'Origny Sainte-Benoîte, pour ne citer que ce répertoire, contient un « ordinaire du service divin » où l'on voit que les principales fêtes de l'année liturgique donnaient lieu à des « actions », et que, par exemple, tel drame était une partie intégrante des fêtes de Pâques. Le fait important, d'où le théâtre est sorti, c'est l'application du culte à réaliser les idées abstraites ou les souvenirs de l'Ancien et du Nouveau Testament par des images, des scènes vivantes, un spectacle.

Le samedi saint, à l'office du matin, le diacre entre dans l'église revêtu d'ornements blancs, et doit chanter trois fois : *Lumen Christi*.



Cette « lumière », c'est la doctrine que le Christ a répandue dans le monde. Mais cette formule symbolique est *réalisée* : en chantant, le diacre allume successivement trois cierges attachés en forme de triangle à un roseau. L'idée mystique devient un spectacle. Après avoir énuméré les bienfaits de Dieu qui « met en fuite les crimes de la nuit, lave les fautes, rend l'innocence aux pécheurs et l'allégresse aux affligés », le souvenir du crucifiement s'impose, et ce souvenir se matérialise dans le geste qui attache au cierge pascal les cinq

1

grains d'encens en forme de croix : 4 2 5. Au même office, il y a une

3

prière qui a pour objet de demander à Dieu la paix, la joie, la protection et le salut. Dans le texte de cette prière, Dieu est comparé à l'étoile du matin, à Lucifer « *ille qui nescit occasum, ille qui, regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit* ». Et on allume les lampes, pour représenter l'éclat du Verbe par celui d'un objet matériel dont jouissent les yeux. Les idées les plus hautes se traduisent ainsi ; et les images ne restent pas oratoires : elles prennent forme, couleur, mouvement, mélodie....

Le peuple des fidèles, *sancta plebs Dei,* ne croit pas à la manière

des philosophes, des poètes ou des mystiques. Il a déjà les statues de l'église, les vitraux, les toiles peintes, les inscriptions, les objets qui sont sur l'autel ; mais tout cela est immobile et mort : il veut voir vivre et agir devant lui sa religion elle-même. La mère de Villon se contentait du paradis et de l'enfer peints sur les murs du moustier : ses ancêtres sont allés plus loin. De là un grand nombre d'usages que l'Église a tolérés, provoqués même, et dont quelques-uns se sont perpétués à travers les siècles. Aujourd'hui encore, on a pu observer, en ce qui concerne la fête de Noël, des faits qui sont sur la limite indécise de l'acte rituel et de l'art ou de la représentation, au sens profane du mot. Au couvent des capucins qui est sur la Bidassoa, pendant la nuit de Noël, on fait baiser aux fidèles une poupée emmaillotée, — image de Jésus-Christ ! — tandis que les castagnettes et les tambourins font une joyeuse musique. Dans la chapelle de l'abbaye de Maredsous, sur le coup de minuit, une étoile descend lentement sur l'autel, tandis que tous les cierges sont subitement allumés. Ailleurs, au moyen d'une corde enroulée à une poulie, on fait tourner sans cesse une étoile au bout d'un bâton. Le rôle d'Hérode, anxieux à l'arrivée des mages, est reproduit par un homme tenant une lance à la main, ayant une chaîne autour du corps, et maintenu par deux aides. En Silésie, en plein XIXe siècle, on faisait descendre du plafond de l'église un pigeon, usage général à la Pentecôte jusqu'au XVIe siècle...

Ces usages ont persisté jusqu'à nos jours, comme témoins de l'esprit qui régnait dans la liturgie primitive et d'où le théâtre est peu à peu sorti. L'office des pèlerins à Emmaüs atteste la construction, dans l'église, d'un échafaud muni d'un vrai décor représentant le château d'Emmaüs, où Jésus et ses disciples dînent à une table préparée. Dans le drame liturgique organisé, des chanoines vêtus de dalmatiques blanches figurent les anges ; ou bien encore, ce sont des enfants de chœur vêtus d'aubes (à Tours), ou des diacres dont la tête est couverte de l'amict (à Soissons) ; on va parfois jusqu'à leur adapter deux grandes ailes dans le dos (à Narbonne). Le Christ apparait avec une aube teinte en rouge, couronné d'un diadème, une barbe, la croix en main et les pieds nus. C'est un peu puéril ; mais le théâtre n'est-il pas un grand jeu d'enfants ?

D'une façon générale encore, et indépendamment de son rapport avec les dogmes, tout le cérémonial de l'Église a une valeur décorative que l'on est bien obligé de comparer, malgré des fins si opposées, à ce que certaines « représentations » profanes ont de plus brillant. Autour de l'autel, — à regarder les choses simplement du dehors, — il y a, si l'on peut dire, une mise en scène qui agit sur le sentiment et la pensée en agissant sur l'imagination. Et cette mise en scène n'est nullement immobilisée dans un rituel uniforme : elle est souple, pleine de ressources, offrant presque toujours un intérêt renouvelé. Ce ne sont pas seulement les textes qui, dans la messe latine, changent selon les moments de l'année liturgique ; c'est, selon les divers objets ou les diverses circonstances de la grand messe chantée, l'ordre, la nature, le nombre des gestes que doivent faire les offi-
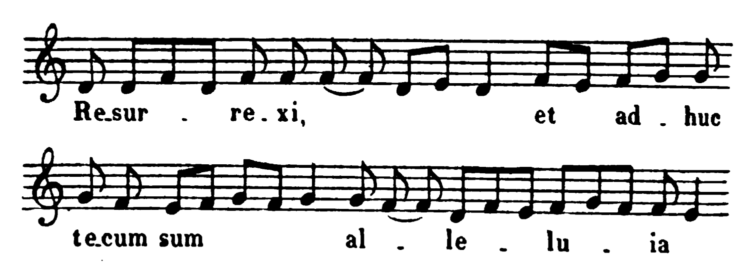
ciers accompagnant le célébrant, et le célébrant lui-même; c'est le détail de leurs attitudes et de leurs mouvements; c'est leur costume et la couleur de ce costume.

Un élément essentiel du drame et du lyrisme dramatique, c'est le dialogue. Or le dialogue était employé et reste encore employé dans les offices. On l'y trouve même sous sa forme la plus haute : le chant antiphoné. On l'appliquait aux « leçons », surtout aux lectures pendant la semaine sainte (Évangiles de la Passion); quelquefois, on employait autant de lecteurs qu'il y avait de personnages dont on rapportait les paroles. Ce mode de récitation est attesté, dès le IXe siècle, — en principe tout au moins, — par les sigles de l'évangéliaire de Noyon (récemment interprétés par M. l'abbé Muller). Il y a aussi un texte du Mont-Cassin (étudié par M. Wilmotte, en 1901) où le texte est divisé par les rubriques *H*, *Su*, *P*, que l'on a ainsi interprétées : *H*= *Ihesus*; *Su* = Synagogue (peuple juif); *P* = l'apôtre Pierre. Les Évangiles n'étaient pas seuls dans ce cas. Dans beaucoup de diocèses, aux matines de Noël, on donnait la déclamation dialoguée d'un sermon attribué à saint Augustin (c'était, si l'on peut rapprocher ces extrêmes, quelque chose d'analogue à la pièce de théâtre qu'on tire aujourd'hui de certains livres).

Voici un autre fait très important et auquel il faut s'arrêter plus longtemps. Selon un principe maintes fois signalé, l'art dramatique proprement dit est différencié et constitué le jour où celui qui parle (aède, officiant, etc.), au lieu de *raconter* les actes d'un personnage réel ou mythique, s'identifie avec ce personnage et *agit* en se substituant à lui.

Or, c'est bien ce qui eut lieu dans certaines cérémonies de l'Église. Pour le montrer, on peut prendre un exemple qui permet de suivre une lente évolution et fait voir comment le drame lyrique est peu à peu sorti de la liturgie proprement dite.

A la messe du dimanche de Pâques, on chante encore un introït dont le premier mot résume très nettement le caractère de la fête, et dont voici le début, d'après l'édition officielle du graduel :



Resurrexi?... mais il n'y a qu'une seule personne qui puisse parler ainsi : c'est le Christ! Le prêtre s'identifie donc avec le Christ; il parle en son nom; il oublie sa propre personne pour en prendre une autre. Et tel est bien le principe de l' « imitation » dramatique.

Et voici qu'un instinct obscur développe ce mouvement, en tire des effets nouveaux. Le mot *Resurrexi*, placé en tête de l'introït, paraît trop soudain et trop sec; on veut le préparer pour lui donner toute sa valeur; on le rattache aux souvenirs de la Bible. Les évangélistes saint Mathieu, saint Luc, saint Marc, ne racontent-ils pas qu'après la mort de Jésus, les femmes, qui étaient venues de Galilée avec lui, se rendent à son tombeau en y apportant des parfums? que là un ange leur apparaît, les interroge, les renseigne en leur disant : *Jésus n'est plus ici, il est ressuscité?* Tout cela, on l'insère dans le texte sacré comme une glose, une paraphrase, un complément musical (*trope*), et on l'y organise sous forme de dialogue. Dans un manuscrit de Saint-Gall, l'introït *Resurrexi* est ainsi présenté, avec les rubriques *INT.* et *R.* indiquant les *int*errogations et les *r*éponses :

« Qui cherchez-vous dans le sépulcre, ô adoratrices du Christ?

— Jésus de Nazareth le crucifié, ô habitants du ciel!

— Il n'est point ici : il est ressuscité, comme il l'avait prédit. Allez, annoncez qu'il est sorti du sépulcre ».

On chante alors *Resurrexi*, préparé par cette introduction et enrichi par elle. C'est l'ébauche d'une action. Du dialogue à la mise en scène, en dehors mais tout à côté de l'office liturgique, il n'y avait qu'un pas. A Angers, encore au XVIIIe siècle, on représentait les femmes venant voir Jésus dans son sépulcre par deux Corbeliers en dal-

matique, les anges par deux Maires-Chapelains du chœur; et le spectacle était réglé de la manière suivante :

« Le troisième et dernier répons de Matines étant fini, les deux Maires-Chapelains du Chœur qui sont chappez avec le chantre vont à l'autel, et y étant cachés derrière le drap, deux Corbeliers en dalmatique, ayant l'amict simple sur la tête et, par-dessus cet amict, une espèce de calotte brodée appelée en latin *Mitella* et des gants ou mitaines dans leurs mains, se présentent à l'autel. Les Maires-Chapelains chantent en les interrogeant :

« *Quem quæritis?*

« Les Corbeliers représentant les Maries répondent :

« *Jesum Nazareum crucifixum.*

« Les Maires-Chapelains :

« *Non est hic, surrexit sicut prædixerat; venite et videte locum ubi positus erat Dominus.*

« Les Corbeliers entrent, et les Maires-Chapelains continuent de chanter :

« *Ite, nuntiate discipulis ejus quia surrexit.*

« Les Corbeliers prennent en entrant deux œufs d'autruche enveloppez dans une toile de soye, et vont au chœur en chantant :

« *Alleluia! Resurrexit Dominus, resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei.*

« Le chœur répond :

« *Deo gratias, Alleluia.*

« L'orgue commence alors le *Te Deum.*

« Les deux Corbeliers vont à l'Evêque, aux Dignitez, aux Chanoines et à tout le chœur, dire à l'oreille :

« *Resurrexit; Alleluia!*

« A quoi chacun répond :

« *Deo gratias, Alleluia* ».

Voilà ce que donne déjà l'idée contenue dans ce simple mot, *resurrexi* : une composition lyrique, où chant et paroles sont inséparables. Elle contient tous les éléments d'un drame : personnages caractérisés, indication des costumes, action, chant, dialogue, jeu de scène, décor rudimentaire, et même « accessoires ».

Une fois engagée dans cette voie où elle s'ingéniait à réaliser les

récits bibliques, l'imagination naïve devait se laisser entraîner assez loin. On a pu réunir jusqu'à deux cents vingt-quatre textes divers attestant la diffusion, dans tout le moyen âge, de cet office du matin de Pâques, déjà « dramatique ». Il était favorisé, en certains pays, par une disposition spéciale. Presque toutes les églises possédaient, au centre ou à l'entrée du chœur, une crypte abritant le corps du Saint auquel le temple était consacré, ou le tombeau de quelque autre dignitaire. On y descendait par quelques marches (telle est la crypte de la cathédrale de Saint-Quentin, celle de la petite chapelle de Sainte-Marie-Majeure). Elle servait pour représenter le tombeau du Christ. Ainsi, à Wurzbourg, les anges — c'est-à-dire, en l'espèce, deux chanoines vêtus de dalmatiques blanches — franchissaient la porte du chœur, se dirigaient vers l'autel de Saint-Pierre, descendaient dans la crypte, puis, s'étant assurés de la disparition de Jésus, attendaient les trois femmes, les trois Maries — à savoir le doyen et deux chanoines en chapes blanches.

En suivant ainsi les interpolations et les ajouts, on arriverait jusqu'au drame liturgique de la *Résurrection* qui occupe les seize premières pages du manuscrit de Tours (XIIᵉ siècle, publié en 1856 par M. Luzarche). Là, on fait intervenir avec les trois Maries et l'ange, les disciples de Jésus, Jésus lui-même, Thomas qui veut voir et toucher pour être convaincu. Cette composition suit la loi des contrastes et des préparations, si importante au théâtre. Elle s'enrichit très heureusement, dès le début, d'une scène nouvelle où Pilate appelle auprès de lui ses soldats et leur donne ses instructions : « Allez, leur dit-il, au tombeau de Jésus, et faites bonne garde, pour empêcher que ses disciples l'enlèvent et disent ensuite qu'il est ressuscité d'entre les morts. » C'est déjà un vrai drame où l'on cherche la variété. Le théâtre est constitué. Peu à peu il s'organisera pour suivre la même évolution que le drame grec.

Le théâtre lyrique et primitif du moyen âge est l'illustration pittoresque et vivante de la liturgie. Or l'année liturgique est établie sur deux principes : 1° commémorer la vie de Jésus et les deux principaux mystères : la Nativité, la Résurrection. De là, deux grandes fêtes : Noël, avec sa préparation de quatre semaines (l'Avent), et la fête de Pâques, qui a, elle aussi, sa préparation (le Carême), et sa suite, la Pentecôte fixée cinquante jours après la Résurrection; 2° commémorer les Saints et les miracles qu'ils ont accomplis. On peut donc (en adoptant ici le principe d'exposition suivi plus haut pour la musique grecque) classer ainsi les drames que nous avons conservés : 1° ceux qui se rapportent aux principaux moments de la vie de Jésus : les *Prophètes*, qui prédisent la venue du Messie;

l'*Annonciation*; le *Massacre des Innocents*; l'*Adoration des Mages*; les *Pasteurs*; les *Trois Rois*; les *Saintes femmes au tombeau*; les *Trois Maries*; la *Résurrection*.... Le second groupe comprendrait les drames dont le sujet est tiré de la vie des Saints : les *Filles dotées*, le *Juif volé*, le *Fils de Gédron*....

Considéré d'un point de vue extra liturgique, ce théâtre offre des spécimens de genres divers : drame symbolique (*les Vierges sages et les vierges folles*); mélodrame avec enlèvement et retour final d'un enfant (*le Fils de Gédron*); drame à grand spectacle (*Daniel*); féerie (pièces sur les miracles de saint Nicolas); comédie lyrique (*le Juif volé*). La musique est mixte, tantôt plane, tantôt mesurée; les auteurs, tout en restant sous l'influence de l'Église, veulent parfois exprimer des émotions qu'ignorent les mélodies rituelles : la colère, la haine, la crainte, la jalousie, la douleur maternelle.... Il y a des morceaux, tels que le chœur des princes autour de Balthazar (dans *Daniel*), dont on peut dire qu'ils ont le caractère et l'allure grégoriens; ailleurs (et dans la même pièce) apparaît la musique mesurée. Il ne faut pas cependant aller jusqu'à croire avec Danjou et de Coussemaker, que telle monodie conservée par le manuscrit de Beauvais, appartenait à une composition polyphonique dont les autres parties « écrites sans doute sur des feuilles volantes », sont aujourd'hui perdues. (Les deux archéologues se sont trompés sur le sens du mot *conductus*, qui a bien souvent un sens musical et désigne, selon la définition de Jérôme de Moravie, un *cantus multiplex*, mais qui, souvent aussi, indique un cortège : cortège de la reine, de Darius, de Daniel, etc.). Dans *le Fils de Gédron*, on trouve un bizarre souci d'adapter la mélodie aux personnages : les ministres de Marmorinus, le roi, l'enfant, sa mère Euphrosine, les consolatrices, tous les personnages ont chacun une mélodie propre, qui les caractérise, et qu'ils chantent avec des paroles diverses dans toutes les scènes. (Le *Leit-motiv* wagnérien ne va pas jusque là, et il ne faut point le regretter). Il y avait une musique instrumentale, au moins dans certains drames. Ainsi, dans l'orgie païenne, les Satrapes apportant les vases sacrés à Balthazar, chantent en chœur : *Qu'on fasse entendre les cithares !*

qu'on frappe dans les mains (citharizent, plaudant manus, mille sonent modis!). Il y a là, probablement, une musique instrumentale *ad libitum*. Darius faisait son entrée au milieu des instruments à cordes; les rubriques sont précises sur ce point.

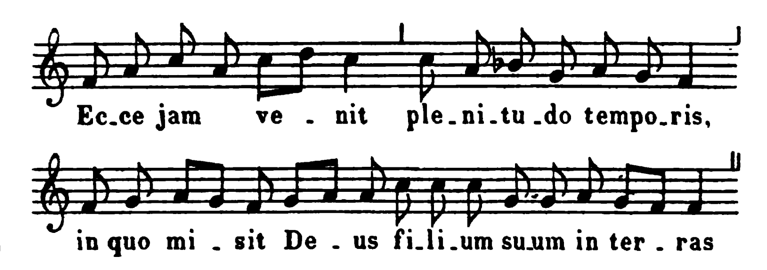
Que manque-t-il à ces drames lyriques? Les décors? Il y en a plutôt surabondance, étalage excessif, puisque, dès le début de la pièce, on exhibait et juxtaposait, au mépris des distances, *tous* ceux qui devaient être nécessaires, dans la suite, au développement de l'action; les costumes? Ils sont indiqués avec la plus grande précision; ainsi, dans l'*Apparition à Emmaüs*, le Christ doit avoir une tenue de pèlerin, un bâton et une musette sur l'épaule, et marcher pieds nus; ailleurs, il doit apparaître en aube rouge, couronné d'un diadème et portant la barbe, la croix en main (*Office du sépulcre*). Quand les détails font défaut, les rubriques disent que le rôle doit être joué *in similitudinem* du personnage biblique. Est-ce le jeu des acteurs qui est oublié? Il y a le manuscrit d'une pièce, *la Complainte des trois Maries*, où chaque vers est accompagné d'une note indiquant l'attitude et le geste qui conviennent au personnage (*désigner le Christ*; — *désigner l'autel ou l'assistance*; — *embrasser Madeleine*; — *se mettre à genoux*, etc., etc.).

Analysons quelques-unes de ces œuvres primitives.

Les *Prophètes*, dont le manuscrit de Saint-Martial de Limoges contient le texte et la musique, présentent une succession de tableaux vivants, une série d'images, un défilé de personnages comme on en voit à la cathédrale de Strasbourg, sur le coup de midi, en une sorte de guignol où chaque battement de l'horloge fait passer devant le spectateur une nouvelle figure de l'Ancien Testament.

Ce « drame » se jouait dans l'Église, la veille de Noël.

Durant la période qui précède la grande fête, l'Avent, aussi bien dans les chants de la messe que dans ceux des offices du jour et de la nuit, l'Église faisait converger toute sa liturgie vers cette idée : le Christ est proche, le Sauveur va naître. Elle l'exprime de mille façons : prière, supplication, annonce solennelle, vision mystique et anticipée, chant d'allégresse, avec toutes les nuances de sentiment qui correspondent à ces divers modes de la foi. Ainsi (à la *féerie* II, *infra Hebdom.* III *Adventus*), à Laudes et aux Heures, on chantait :
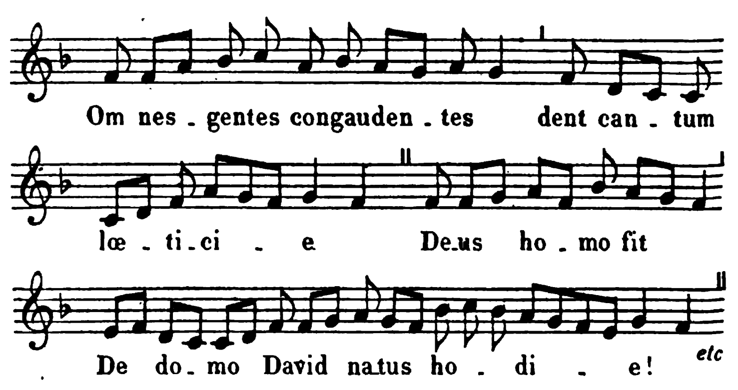


Les antiennes de l'antiphonaire sont, pour cette période, toutes remplies d'images brillantes : elles annoncent une « source » prochaine où toutes les nations viendront boire la joie et le salut, une « rosée », une « pluie de justice » qui du ciel va tomber sur la terre (*feria III, ad Laudes et per Horas*), une récompense suprême qui sera donnée aux observateurs de la Loi.... On compare Jésus à une lumière dans la nuit, au soleil qui va paraître à l'horizon (antienne *In Vigilia Nativ. Dom.*). C'est une attente universelle (graduel du premier dimanche de l'Avent). La nature entière sera transformée : *les montagnes distilleront le nectar*; *des collines, couleront des fleuves de lait et de miel* (aux Vêpres, premier dimanche de l'Avent). — *Jérusalem, lève-toi, et vois le bonheur que ton Dieu t'apporte*! (Comm. du troisième dimanche de l'Avent). C'est un enthousiasme qui va gagner jusqu'aux objets inanimés; les arbres eux-mêmes *applaudiront*! (omnia ligna silvarum plaudent *manibus*, — *ant. du deuxième dimanche de l'Avent*). On va jusqu'à dire naïvement au Christ : « Viens! ne sois pas en retard! *Noli tardare* ».

Pour célébrer comme certaine la venue du Christ, l'Église s'appuyait sur le témoignage des Prophètes (ainsi, férie III, *infra hebdomadam Adv.*, l'antienne : « Da mercedem domine sustinentibus te, *ut prophetæ tui fideles inveniantur* »; et, férie IV : *Prophetæ* prædicaverunt nasci Salvatorem de Virgine Maria). Ces prophéties occupaient une place considérable dans la liturgie (à l'office du matin, le samedi saint, l'Église n'en lit pas moins de douze, d'une grande étendue). De même, la Rome antique aimait à citer les vieux oracles annonçant l'empire universel. Mais le peuple ne veut pas seulement se souvenir et croire : il veut *voir*. A la façade de presque toutes les cathédrales du XIIIe siècle il y a une galerie de statues colossales, qui ne sont pas les rois de France (comme on l'a cru d'abord), mais les rois de Juda, prédécesseurs de Jésus. De la poitrine ou de la bouche du vieux Jessé endormi, on voit sortir un arbre chargé de

feuilles, de fruits et de fleurs décoratives, sur les branches duquel, en buste ou en pied, apparaissent les rois de Juda, ancêtres du Christ; au sommet, dans le calice d'une fleur, en costume royal, la Vierge tient Jésus dans ses bras. Et quelquefois, tous ces rois de Juda font de la musique (vitraux de la chapelle du Christ à la cathédrale du Mans, vitraux de la Sainte-Chapelle, miniature du psautier de saint Louis à l'Arsenal, etc.).

La pièce des *Prophètes* répond à un même besoin instinctif de réaliser des idées. Il y a quatorze personnages : un préchantre, qui fait office de *prologue* (personnage du théâtre latin antique); les prophètes, que le préchantre introduit un à un et qui sont : Israël, Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Abacuc, David, Siméon, Élisabeth, Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor, et la Sybille. Choix singulier! mélange naïf de souvenirs de la Bible et d'éléments païens! Le préchantre pose une question à chacun de ces personnages : « Toi, un tel, que sais-tu sur le Christ? Dis-nous quelque chose! » Le prophète répond par une phrase tirée habituellement d'un texte biblique, et on passe à un autre. Tout est en latin et en plain chant.
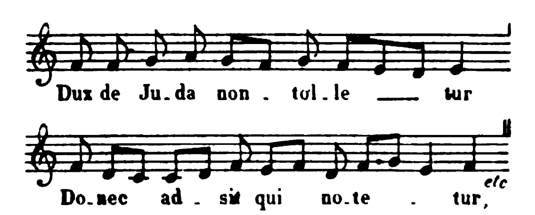
Le prologue du préchantre est une séquence latine dont voici le début :



Bien qu'il s'agisse d'exprimer l'allégresse (et que les paroles aient même un caractère assez militant, car il s'agit de combattre l'incrédulité par une démonstration décisive), le plain chant ramène tout à la sérénité de ses formes habi-

tuelles. Ce motif gracieux et limpide évoque le souvenir de beaucoup de pièces du graduel écrites dans le cinquième ton. On en retrouve le dessin initial dans l'offertoire *Jubilate deo omnis terra* du dimanche dans l'octave de l'Épiphanie, dans le graduel du sixième et (plus altéré) dans l'offertoire du huitième dimanche après la Pentecôte, dans celui du dix-huitième dimanche, *Sanctificavit Moyses*, dans le graduel *Gloria et honore* de la messe pour un martyr pontife, dans l'introït de la messe du 18 juillet, dans l'offertoire *Confessio et pulchritudo* de la fête du 10 août.... Une fois de plus, nous saisissons ici une des différences essentielles qui séparent un moderne d'un primitif : de parti-pris, un moderne cherche la nouveauté, sans quoi son œuvre ne serait pas justifiée et n'aurait aucune raison d'être. Le primitif au contraire, semble penser que sans la conformité à la tradition, son œuvre serait une sorte de monstre.

Après ce prélude, le préchantre interroge le premier prophète paraissant devant les spectateurs : *Israel, vir lenis, inque! De Christo, quid nosti?* A quoi Israël répond :



Tout ici, sauf le chant, est biblique. Israël est le nom de Jacob. Dans la Genèse (XXXII, 24 et suiv.) un ange, sous la figure d'un homme, lutte avec Jacob jusqu'au matin; puis il dit : « On ne te nommera plus Jacob mais *Israël* (mot hébreu signifiant *fort contre Dieu*). Et les paroles chantées ici sont la reproduction presque rigoureuse de celles que prononce Jacob lorsqu'avant de mourir il dit à ses enfants : « Le sceptre ne sera point ôté de Juda, ni le prince de sa postérité, jusqu'à ce que celui qui doit être envoyé soit venu; et c'est lui qui sera l'attente des nations. »

Sans transition (au moins dans le manuscrit), le préchantre continue ses apostrophes : à Moïse, dont la réponse (première partie) est chantée sur la même mélodie que la question; à Isaïe, qui répond en reproduisant les paroles

de la Bible (*Is.*, ch. VI, 1-7) : « *Il est nécessaire qu'un rameau sorte de la bouche de Jessé*; de lui sortira une fleur qui est l'esprit de Dieu », image symbolique si souvent réalisée par les arts du dessin ; à Jérémie, qui répond, comme Moïse, sur la mélodie employée pour la question; à Daniel, à Abacuc, à David, à Siméon, à Élisabeth (cousine de la Vierge), à Jean-Baptiste qui reproduit le mot devenu populaire : « *Je ne suis pas digne de dénouer les cordons de ses sandales* »; à Nabuchodonosor, à Virgile, qui chante le vers (souvenir de l'Eglogue IV, 7) :

Ecce polo demissa solo nova progenies est;

enfin à la Sibylle (la populaire Sibylle Érythrée), à laquelle il est fait allusion dans le *Dies iræ*, et qui répète ici le premier des vers acrostiches sur le jugement dernier que lui prête saint Augustin (*Cité de Dieu*, 23, livre XVIII) :

Judicii signum tellus sudore madescet.

La pièce se termine par cette phrase agressive, résumant l'effet présumé de tous ces témoignages : *Judæa incredula, cur manes adhuc inverecunda?* « Juifs incrédules, pourquoi refusez-vous encore d'honorer le Christ? »

Telle est cette pièce chantée, à la fois grandiose et enfantine. En eux-mêmes, les prophètes de l'Ancien Testament sont des figures extraordinaires, bien capables de séduire l'imagination d'un musicien, comme celle d'un statuaire ou d'un poète, surtout s'il a des tendances romantiques. Considérés d'un point de vue purement historique et humain, ils fournissent à l'artiste une matière très riche. Ce sont des inspirés, des égarés, des « surhommes » violents; et chacun d'eux a une psychologie propre, un caractère personnel, une attitude marquée par un trait énergique. Un seul artiste a ainsi compris le sujet et l'a traité de façon émouvante : c'est Michel-Ange. Pour le moyen âge, les prophètes perdent leurs qualités individuelles et s'absorbent, si l'on peut dire, dans une vérité générale et théologique. Aussi bien, quoi qu'ils appartiennent à l'ancienne loi, les sculpteurs les rapprochent des Apôtres; ils les traitent comme eux, leur donnent la même tunique, le même livre,

le même nimbe d'or (vitraux de Bourges), en les distinguant à peine, quelquefois, par le bonnet conique des Juifs. De là une certaine monotonie dans les représentations plastiques. On la retrouve dans le drame musical qui vient d'être analysé : mais si elle existe pour nous modernes, qui voyons les choses du dehors, elle n'était pas sentie de nos pères qui, au courant de tout ce qu'on allait leur dire avant même que la « pièce » commençât, mettaient précisément leur plaisir à revoir des choses connues. Les *Prophètes* ont cette qualité infiniment précieuse de toute œuvre d'art : l'ingénuité.
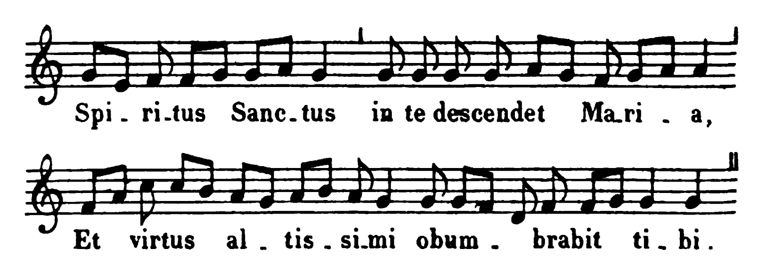
Le manuscrit de Saint-Martial de Limoges (XI[e] siècle) qui contient les *Prophètes*, fut découvert en 1741 par l'abbé Lebeuf (v. Son *Histoire ecclésiastique de Paris*, t. II, p. 65). Les Bénédictins s'en servirent (*Histoire littéraire de la France*. 1746, t. VII, p. 127) pour reculer et fixer les origines du théâtre moderne. Après eux, le manuscrit resta oublié jusqu'en 1816, date à laquelle il fut publié, en vue d'études purement philologiques par Raynouard. De Monmerqué et Fr. Michel rééditèrent le texte en 1839. Edelestan du Mesnil s'en occupa incidemment en 1849, dans son opuscule sur *Les origines latines du théâtre français*; il faut y ajouter les études de Magnin dans le *Journal de l'Instruction publique* (1835-36) et dans le *Journal des Savants* (1846). La musique du manuscrit a été mentionnée pour la première fois en 1838 par Bottée de Toulmont dans ses Instructions aux correspondants du Ministère de l'Instruction publique (Comité d'études créé par Guizot), et publiée enfin par de Coussemaker en 1852, dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, puis en 1861, dans ses *Drames liturgiques*.

Le sujet de l'*Annonciation* est lié, lui aussi, à un dogme fondamental. Le point de départ, c'est le récit de saint Luc (I, 26-47), unique dans le texte des quatre Évangélistes, où sont évoquées les images les plus délicates et les plus gracieuses. Un ange, messager de Dieu, apparaît à Marie, déjà fiancée à un homme; après l'avoir rassurée, il lui annonce que ses vraies fiançailles sont avec le ciel, qu'elle va être visitée par l'Esprit de Dieu (la conception a lieu au moment même où parle l'ange) et qu'elle mettra au monde l'héritier de David et de Jacob, le fils du Très-Haut, le Sauveur.

Innombrables sont les œuvres du moyen âge qui, dans tous les arts, se sont inspirées de ce récit. Pour les arts du dessin, il y a une

fresque, indécise et brouillée comme un souvenir d'aïeule, qui permet de remonter jusqu'à l'époque des catacombes; il y a les miniatures des manuscrits, les mosaïques basilicales où l'on voit Marie occupée à filer la pourpre destinée à la confection du voile du Temple, les bas-reliefs (Saint-Marc de Venise), les terres cuites (trésor de la basilique de Monza), les ivoires, les œuvres de glyptique (onyx du British Museum, où on voit l'Ange Gabriel en Cupidon)... Pour l'architecture, il y a Notre-Dame de Paris! Dans les arts du rythme, les poésies chantées, monodies ou motets, les proses charmantes d'Adam de Saint-Victor (XIIe siècle), où l'idée de la Vierge et le symbolisme qui l'exprime tiennent une si grande place...

Depuis un temps qu'on n'a pu fixer avec précision, mais qui est postérieur au IIe siècle, l'Église a d'abord une fête de l'*Annonciation*, célébrée le 25 mars; d'autres encore sont consacrées à la Vierge : celle de la Nativité (8 septembre), celle de l'Immaculée-Conception (8 décembre) et celle de la Purification (2 février), fêtes où les textes sacrés sont repris et illustrés par le chant. Aux premières vêpres du 25 mars, on chante :
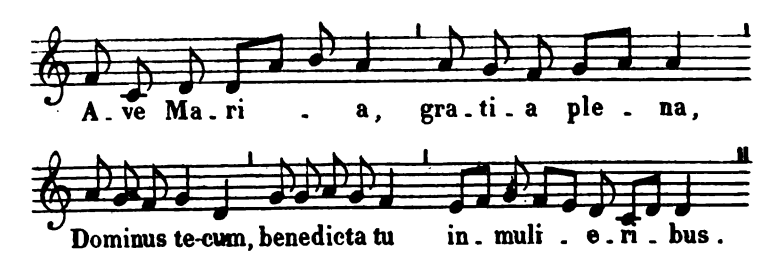


Ces paroles sont tirées de l'Évangile de Luc; mais il importe de remarquer une fois de plus la forme du dialogue ici employée. Les fidèles semblent s'adresser eux-mêmes à la Vierge. Là est le germe de l'« imitation » dramatique.

Une innovation rituelle vint favoriser le passage de la liturgie proprement dite à l'action lyrique. Le pape Sergius (687-701) avait ordonné une procession aux quatre fêtes de la Vierge (cf. Duchesne, *Liber Pontificalis*, t. I, p. 371, 376, 381 et les notes). C'est dans une de ces processions qu'est venue s'encadrer — épisode nécessairement assez bref, s'il est réduit à lui-même — la mise en action de la scène biblique. Elle nous a été conservée précisément

dans un *Processionale* du xv[e] siècle, témoignage de coutumes qui lui sont bien antérieures, en dépôt dans les archives de la cathédrale de Cividale, petite ville du Frioul, (province d'Udine, Vénétie). Le manuscrit nous apprend de façon précise quand et comment cette petite pièce était jouée. Le jour de la fête de l'Annonciation, on se rendait en procession solennelle, accompagnée d'un chant rituel, sur la place publique; là, il y avait un arrêt : le chœur chantait le verset d'un répons, et le *Gloria*. Le diacre lisait ensuite l'Évangile. Après quoi, commençait la « représentation ». Quand elle était finie, on rentrait à l'église en chantant *Te Deum laudamus*. C'est, si l'on peut dire, un office de plein air, momentanément interrompu par une action, un *ludus* (le mot est dans un autre manuscrit de Cividale).

L'auteur de ce drame anonyme n'a pas d'autre ambition que de pousser jusqu'au bout l'évolution déjà commencée dans les offices, c'est-à-dire de passer résolument du récit à l'imitation directe, en introduisant des personnages qui par leur aspect et leurs gestes rendent présentes et vivantes les idées qu'évoque leur langage. Inventer, il n'y songe pas; il ne se permet pas une licence de poésie, comme cette image exquise d'un auteur du moyen âge qui, pour caractériser le Saint-Esprit pénétrant et fécondant la Vierge, le compare à la lumière du jour traversant le vitrail de l'église sans l'endommager...; les éléments de sa composition lui sont fournis par le graduel et par l'antiphonaire; il se borne à les mettre en œuvre. Il y a deux scènes. La première est le dialogue de l'ange et de Marie. Pour la mise en musique des paroles de l'ange tirées de Luc (le salut à Marie) l'auteur voulant faire un emprunt à la liturgie avait le choix entre plusieurs sortes d'*Ave Maria* : ceux qui par leur ampleur et leur richesse se rattachent au genre responsorial du solo, comme le trait qu'on chante le 18 mars à la fête de saint Gabriel Archange (trait chargé de notes pressées dans un intervalle assez restreint, en premier mode, s'élevant à peine au-dessus de la médiane et ne descendant qu'une fois au-dessous de la sous-tonique, *ut*); l'offertoire du quatrième dimanche de l'Avent, en huitième mode, plus souple et plus aéré; et l'*Ave Maria* beaucoup plus simple, rapproché du

genre antiphonique, chanté aux deuxièmes vêpres du 25 mars. C'est ce dernier, beaucoup plus en usage, qui a été choisi :



La formule initiale de cette phrase ne figure pas moins de cinquante et une fois dans le paroissien, vingt-six fois dans l'Antiphonaire, quatorze fois dans le *Processionale*.... C'est une abréviation de l'*Alleluia* chanté à la féerie III, après Pâques; on la retrouve dans l'antienne I des vêpres de saint François d'Assise, etc.

Guido, comme exemple de premier mode, cite cette même formule : *Primum quærite regnum dei.* (*Guidonis Aretini de modorum formulis et cantuum qualitatibus*, cap. I, *de Coussemaker. Script* II, p. 81).

On ne peut se défendre de songer à la méthode qu'aurait probablement suivie un compositeur de notre temps s'il avait eu à traiter ce sujet si séduisant, soit pour en tirer un ouvrage de théâtre, soit pour écrire un oratorio. Quand on connaît les habitudes de l'art moderne, on peut se risquer à imaginer cela : et il n'est peut-être pas inutile de faire cet *excursus* pour mieux mettre en lumière l'originalité des compositeurs d'autrefois. L'artiste que je suppose interprétant le texte de saint Luc, suivrait certainement, d'abord dans le livret, deux lois essentielles : celle des préparations et celle des contrastes. Marie étant déjà fiancée lorsque l'ange lui apparaît, opposerait-il, en deux scènes distinctes, dont la première serait une sorte de prologue, l'amour terrestre aux grâces d'en haut? Non, ce serait trop dangereux; il est bon que Joseph, le fiancé, reste dans l'ombre... Mais certainement il préparerait l'apparition de l'ange, point culminant de son sujet, en montrant Marie occupée à filer innocemment ou à puiser de l'eau à la fontaine (comme le dit le *Protévangile de Jacques*) et en lui prêtant, malgré sa sérénité ingénue, le sentiment d'un vague et grand mystère imminent.... Ici, on conçoit quelque chose de très pur, une musique infiniment délicate et expressive, dans le genre de celle qu'ont écrite César Franck dans sa *Psyché* ou R. Schumann dans quelques-unes de ses pièces instrumentales...

Après l'apparation, notre musicien s'appliquerait à ce qui est la fonction essentielle de la musique : analyser et peindre l'émotion, suivre dans leurs plus fines nuances les mouvements intérieurs. Vraisemblablement, que doit éprouver Marie, en présence de l'ange et après sa révélation? La musique seule — celle d'un musicien de génie — pourrait le dire d'une façon complète et juste, sans lourdeurs verbales, en traduisant, après la crainte religieuse et l'*étonnement*, la transposition de l'amour humain dans la grâce et dans la foi mystique. Je crois aussi volontiers que la scène se terminerait par une autre prédiction et une vision tragique de l'avenir : Tu seras la mère d'un Dieu, — c'est dire que ton fils souffrira les misères extrêmes : il sera méconnu, bafoué, trahi, flagellé, couronné d'épines, abreuvé de fiel, crucifié entre des larrons !... — La musique a de très riches ressources pour évoquer toutes ces images; mais il faudra un certain nombre de siècles avant qu'elle en ait conscience !

Au manuscrit de Cividale sur l'*Annonciation*, il faut joindre un texte trouvé par Deschamps de Pas dans la bibliothèque municipale de Lille et inséré dans les *Annales archéologiques* de Didron (t. XVII). Ce texte est du XVI[e] siècle; mais il se rapporte à une cérémonie plus ancienne, qui, telle que le manuscrit en suggère l'idée, rappelle le XIII[e] siècle plutôt que la Renaissance. Un chanoine de Tournai et archidiacre de Bruges, Pierre Cotrel, laisse après sa mort une somme d'argent pour célébrer chaque année, dix jours avant Noël, dans le chœur de la cathédrale de Tournai, la messe *Missus est Gabriel angelus*, autrement appelée la *Messe d'or*. Une note latine résume les volontés du défunt et la suite qu'on leur a donnée.

Voici ce texte :

« On établit entre le chœur et le sanctuaire deux grandes stalles (*stallagia*) ou petits oratoires que l'on décore de tapis de soie. Au jour dit, viendront se placer dans ces oratoires deux jeunes gens, à la voix douce et haute (*habentes voces dulces et altas*). Ces jeunes gens sont habillés dans la trésorerie de l'église : l'un en vierge couronnée, pour représenter Marie; l'autre en ange ailé, pour représenter Gabriel. Ils portent les vêtements et objets donnés dans ce but spécial par le chanoine Cotrel. Marie tient en main un beau livre d'heures (*horas pulchras*); Gabriel porte à la main droite un sceptre d'argent (*sceptrum argenteum*). Ils sortent richement habillés de la trésorerie et, par la grande porte du chœur, se rendent à leur stalle : Marie à droite, du côté de l'évêque, Gabriel à gauche, du côté du doyen du chapitre. Ils sont précédés de clercs qui ont des torches ardentes, et de maîtres des cérémonies. Arrivés à leur place, ils se mettent à genoux; on ferme les rideaux qui enveloppent leur oratoire

et l'on entend la messe. Le célébrant approche du maître-autel richement paré et brillamment allumé. Immédiatement avant le *Confiteor* s'ouvrent les rideaux qui dérobaient aux regards la Vierge dans sa stalle, et on la voit à genoux, en prières, son livre d'heures ouvert et placé sur son prie-Dieu. Lorsqu'on chante le *Gloria in excelsis*, les rideaux de la stalle de l'ange sont tirés, et l'archange Gabriel apparaît debout, son sceptre d'argent à la main. Marie et Gabriel demeurent ainsi jusqu'au moment de l'Évangile, l'une en prières, l'autre immobile et debout. L'évangile *Missus est Gabriel* commence, et Marie et Gabriel y chantent chacun leur partie comme elle est notée dans l'évangéliaire. A ces mots de l'évangile, *Ave, gratia plena. Dominus tecum*, Gabriel fait à la Vierge trois saluts successifs et de plus en plus profonds. Marie chante les paroles *Quomodo fiet istud*, en se levant et se tournant légèrement vers l'ange. Gabriel chante *Spiritus sanctus superveniet in te*, et regarde en haut, dans les galeries, d'où l'on fait descendre une colombe tout environnée de lumières, qui vient se poser sur la stalle de Marie, et qui reste là, brillante, les ailes étendues, jusqu'au dernier *Agnus Dei*. L'*Agnus* chanté, la colombe remonte dans les hautes galeries, où elle disparaît. Pour que les acteurs de ce drame soient avertis du moment précis de leur entrée en scène et de leurs mouvements, paroles et actions, un maître de chant est placé dans l'oratoire de Gabriel et tinte une clochette chaque fois qu'il le faut. La messe finie, Marie et Gabriel descendent de leur oratoire et sont reconduits au vestiaire avec le cérémonial de leur arrivée au chœur. Au vestiaire, le prêtre célébrant, Marie et l'ange disent le *De profondis* et y ajoutent la collecte *Adjuva* pour le chanoine Pierre Cotrel, fondateur de cet office. Cette messe a lieu comme celle du jour de l'Annonciation : on y chante la séquence *Mittit ad Virginem*; les orgues y jouent; on y exécute le déchant comme aux fêtes triples. Vingt-sept cierges, chacun d'une livre de cire, sont allumés sur la couronne ardente, pendant les premières vêpres, les matines, la grand messe et les secondes vêpres. »

C'est de la liturgie, et en même temps c'est de la mise en scène minutieusement réglée avec une petite action un peu modernisée et accompagnée de chant.

Cette représentation a pour base les mêmes paroles que celles qui sont données dans le manuscrit de Cividale; et cette identité s'explique par la communauté de la source : la Bible et la liturgie.

Nous ne donnerons pas ici l'analyse de tous les drames liturgiques qui nous ont été conservés. Plus haut, on a trouvé leurs titres, avec l'indication des manuscrits. De Coussemaker les a publiés (1860) in-extenso, paroles et musique; mais de nouvelles recherches en augmenteraient certainement la liste.

Il faut descendre de ces hauteurs religieuses et sereines pour dire un mot de la comédie lyrique profane; dans le

domaine du drame sérieux nous trouvons déjà deux spécimens du genre.

Le *Juif volé*, avec sa naïve préoccupation de prosélytisme, est une comédie charmante, pleine de couleur et de saveur. (Un juif, obligé d'aller à la campagne, met son trésor sous la garde de saint Nicolas, dont il sait la grande réputation; au retour, il s'aperçoit qu'on l'a volé : il se désespère, tourne sa fureur contre la statue du Saint, jusqu'au moment où un miracle vient l'éclairer et peut-être le convertir). La pièce est de forme littéraire très soignée, originale, piquante; elle contient deux monologues dignes de Plaute, de Larivey et de Molière. La musique est mesurée; l'exclamation du juif quand il découvre le vol (*vah! perii*) ne saurait être comprise autrement; cette longue suivie de brèves descendantes est d'une justesse parfaite dans la notation du sentiment : c'est une image qui peint l'effondrement du personnage devant une catastrophe irréparable...

Dans l'église même, il y avait une fête non étrangère à la comédie, voire à la parodie; dès le XIe siècle l'autorité ecclésiastique avait dû en blâmer les licences : c'est la *Fête des fous*, ou *Fête de l'âne*, qui, malgré un essai de transformation au début du XIIIe siècle, malgré les anathèmes lancés par l'Université, les Pontifes et les Conciles, subsista jusqu'au XVIe. De très bonne foi, on voulait d'abord honorer l'âne qui porta la Vierge et le Christ; mais la populace, qui considérait l'église à peu près comme les villageois d'aujourd'hui considèrent la « maison commune », y trouva prétexte à quelques folies. Un docteur de l'Université, Pierre de Corbeil, archevêque de Sens († 1221) voulut épurer et transformer ces libres amusements et les fixer : il écrivit ou centonisa l'office de la *Circoncision* où se trouve, sur des thèmes mélodiques d'allure populaire, la célèbre prose de l'Ane :

Orientis partibus,
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus
etc...

avec le refrain : *Hez, Sire Asne, hez!* La comédie grecque connut des libertés moins innocentes.

Il existe deux manuscrits de cet office : celui de Beauvais (aujourd'hui au British Museum), encore inédit; et celui de Sens, comprenant 33 folios de vélin, des premières années du XIIIe siècle. On y trouve des tropes, plusieurs morceaux extra liturgiques. Le faux-bourdon y est employé (quatuor vel quinque *in falso*, dit une rubrique), ainsi que *l'organum* (ou orgue, accompagnant le chant : *Christus manens quod erat, assumens quod non erat*, etc.). « Plusieurs de ces mélodies devancent leur époque.... Ainsi en est-il des chants processionnels : *Natus est! Natus est!* — *Novus annus hodie;* — *Kalendas januarias*, qui, même aujourd'hui, passeraient pour neufs. Si l'on ne savait, par l'écriture et la notation, que le répons *Viderunt Emmanuel* remonte aux débuts du XIIIe siècle, la muse sémillante de Grétry ou de Monsigny pourrait en revendiquer la paternité. » (Eugène CHAMINADE). Une édition critique de l'office de Pierre de Corbeil a été donnée par M. l'abbé Villetard (1 vol., XII-244 p., 1908, chez Alph. Picard).

Arrivons au domaine profane.

Le *Jeu de Robin et de Marion* doit être considéré comme une première ébauche de la comédie avec chants. En réalité, ce n'est pas même une « comédie à ariettes », comme on disait au XVIIIe siècle, en entendant par là une comédie contenant des couplets avec des airs spécialement écrits pour ces couplets; c'est plutôt une « comédie en vaudevilles », c'est-à-dire une comédie littéraire où on a inséré quelques chansons populaires, quelques-unes de ces mélodies voyageuses, ou *timbres*, d'origine vague, et qui, sans avoir un rapport nécessaire avec tel sujet donné, sont employées un peu partout, comme un ornement dépourvu de cachet personnel.

L'auteur est ADAM DE LA HALLE, OU DE LE HALLE, connu encore sous les noms d'Adam le Bossu, Adam d'Arras. Né à Arras vers 1230, il mourut en Italie, où il avait suivi le comte d'Artois (1285-1288). Le petit drame qu'il désigne par le mot de *Jeu* et qui paraît avoir été écrit entre les années 1283 et 1285, est sorti d'une variété de la poésie lyrique au XIIIe siècle, la *Pastourelle*.

Le thème de ces sortes de poésies est connu. Un chevalier, avec lequel s'identifie le poète, aperçoit, dans la campagne, une bergère : il l'aborde et la courtise. Parfois il est éconduit, la jeune paysanne voulant rester fidèle à un ami de son choix (il lui arrive même d'être obligé de battre en retraite devant père, frères et amis qui, sortant du bois voisin, viennent aux secours de la bergère); parfois il triomphe, soit par l'éloquence et la générosité, soit par la force. La

pastorale d'Adam appartient à la première catégorie. Ce qui en fait l'originalité, au moins en tant que drame, c'est qu'au lieu de chercher, selon la tradition, l'élégance factice, la poésie conventionnelle et enrubannée, elle est franchement réaliste, appliquée à montrer les paysans tels qu'ils sont. Elle est même réaliste à l'excès, naïvement ou grossièrement, sans compensation artistique, avec une extrême vulgarité. Marion repousse ainsi les avances du chevalier (v. 59 et suiv,) :

Biaus sire, traiés vous arrier.	Beau sire, tirez-vous arrière.
Je ne sais que chevalier sont.	Je ne sais ce que chevaliers sont.
Desour tous les hommes dou mont	De tous les hommes du monde,
Je n'ameroie que Robin.	Je n'aimerai que Robin.
Il vient au soir et au matin,	Il vient, le soir et le matin,
A mi, toudis et par usage,	A moi, tous les jours, et par habitude,
Et m'aporte de son froumage.	M'apporter de son fromage.
Encore en ai jou en men sain	*J'en ai encore dans mon sein*
Et une grant pieche de pain	*Avec un gros morceau de pain*
Que il m'aporta a prangiere.	*Qu'il m'apporta pour dîner.*

Il faut croire que « dans mon *sein* » ne signifie pas « dans mon corsage », mais a le même sens que le latin « *in sinu* », ce qui revient à peu près à « dans mon tablier! »... Quoi qu'il en soit, cette première façon de parler de l'amour et de l'expliquer est un peu singulière. Le détail revient souvent dans la pièce (v. 147, 168, 386, 661). Robin dit en parlant de Marion (v. 551) :

Je croyais tenir un fromage
Tant je te sentis tendre et molle.

Il y a d'autres images qui ne sont guère plus poétiques. Dans une scène finale, après une action assez chaude, les personnages se reposent par quelques petits jeux, dits « de société ». Un de ces jeux naïfs consiste à demander : « quel plat préférez-vous »? — Il y a aussi le jeu de la main chaude, où on compte jusqu'à dix. Un autre, c'est le jeu dit « de saint Come » (v. 445 et suiv.). Il s'agit d'offrir un objet burlesque à quelqu'un qui représente saint Côme, et de ne pas rire devant les grimaces du saint; si on rit, on a perdu. Un autre jeu est tout rabelaisien (v. 841 et suiv.). Plus loin, le même Gautier demande la permission de chanter un « morceau »; et il commence ainsi :

Audigier, dit Raimberge, je vous dis : bouse!

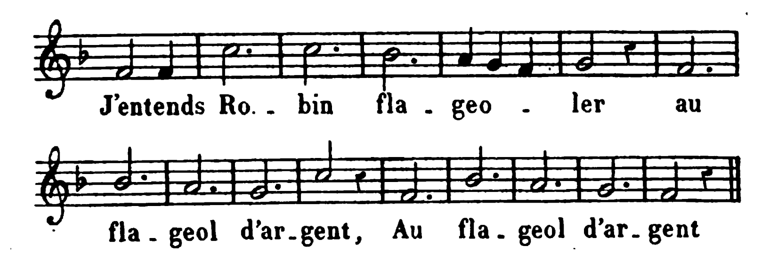
Les caractères se ressentent de la même platitude. Chez cette bergère et ce paysan qui se sont promis l'un à l'autre, on ne sent pas une passion vraie. On doit signaler cependant un mélange piquant de malice et de niaiserie feinte (thème de beaucoup de chansons populaires), dans les réponses de Marion aux premières avances du Chevalier.

Le sujet de cette petite pièce pouvait donner lieu à de jolies choses musicales. Un chant de bergère dans la campagne, plusieurs rustiques duos d'amour, une scène de séduction, une scène de bataille, un chœur pour les personnages secondaires, des chansons pour les danses et les jeux de la fin, tout cela est suggéré par le livret et constitue le double aspect que doit avoir une bonne matière d'opéra comique : expression et couleur. Mais il ne faut pas hésiter à le dire : malgré l'emploi assez fréquent du chant, l'œuvre n'est pas musicale, au sens que doit avoir ce mot quand il s'agit de théâtre lyrique. Adam n'a nullement fait œuvre de musicien. Jamais il ne cherche à traduire, par la mélodie, l'intérêt d'une situation, l'intensité d'un sentiment, — amour, jalousie, convoitise, colère, gaîté, — le tour particulier ou le grotesque d'un caractère. Ici, la musique est tout extérieure. Au lieu de sortir du sujet comme un essai d'expression dans un langage spécial, elle vient du dehors; elle est un ornement très secondaire, ne faisant pas corps avec l'action ou le sentiment de cette action; elle est plaquée sur le texte littéraire comme le seraient quelques pauvres images sur les murs d'une chambre de berger.
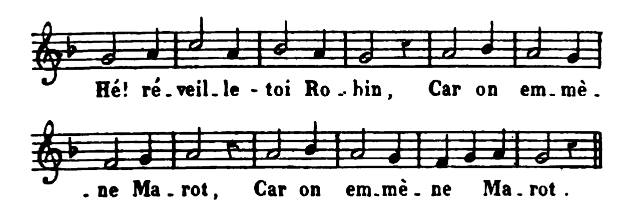
La musique du *Jeu de Robin et de Marion* nous a été conservée dans deux manuscrits : celui de Lavallière (Bibliothèque Nationale, 2736), qui est le plus ancien, et celui de la Bibliothèque d'Aix, plus récent, avec quelques variantes.

Aucune des mélodies contenues dans ces manuscrits n'a été écrite pour le *Jeu de Robin*. L'auteur les a empruntées un peu partout, quelquefois même sans se préoccuper de la grande règle de toute adaptation : la convenance. Il y en a trente-deux. Toutes sont des monodies, très simples et très sèches; malgré le zèle de certains éditeurs modernes, elles ne laissent place à aucune hypothèse concernant un accompagnement instrumental qui serait omis par le scribe, sous-entendu ou perdu.

Beaucoup n'ont que huit mesures (toujours à trois temps). En général, elles ont la saveur des airs populaires, comme cette période, vive et assez jolie, malgré la symétrie incomplète et la carrure gauche (6 + 5 + 5) :



Cet aristocratique « flageol d'*argent* » ne s'accorde guère avec les autres détails de la pièce, d'un réalisme si pauvre et si *paysan*. C'est le signe d'un démarquage. Populaire aussi, au XIII[e] siècle, était cette charmante mélodie, si allante et si fraîche, qui fait suite à la précédente :



Cette mélodie se trouve (beaucoup plus ample et complète) dans un célèbre manuscrit de Montpellier, dont les pièces ont été transcrites par M. Pierre Aubry. Nous n'avons ici qu'un emprunt partiel à une composition qui semble avoir fait partie du domaine public. (Cf. un texte d'Eustache de Fontaine, cité par Bartsch, p. 260.)
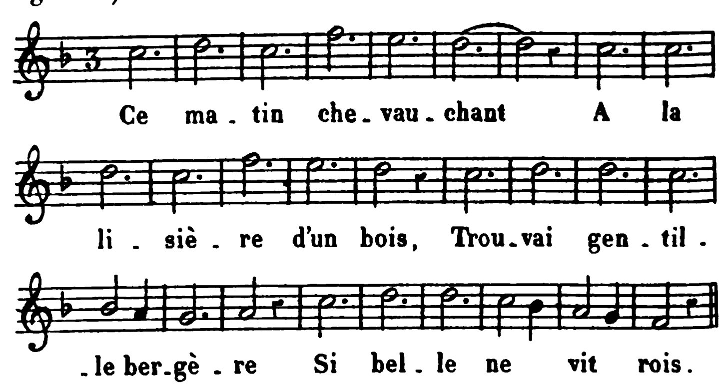
Adam (au v. 442) fait proposer par un de ses personnages un jeu de société qui n'est guère en rapport avec la condition des Robin, des Marion et des Huart : *le jeu des rois et des reines* (pris par Jean de Condé pour cadre d'un fabliau, *le Sentier battu*, dont la scène se passe dans une assemblée de seigneurs!). Mais il va plus loin. Il fait chanter à Marion et à Robin les paroles suivantes (v. 220 et suiv.) :

Marion. Robin, par l'âme à ton père,
Sais-tu danser aux soirées?
Robin. Oui, oui, par l'âme à ma mère,
Mais j'ai bien moins de cheveux
Devant que derrière,
Belle, devant que derrière.

Ce détail, qui après le serment « par l'âme à ma mère » nous paraît constituer un coq-à-l'âne, a été ainsi expliqué : « Les clercs sont souvent représentés dans les miniatures des manuscrits avec le devant de la couronne formée par la tonsure presque ras, tandis que par derrière les cheveux sont longs. Les vers que chante ici Robin proviennent-ils d'une chanson accompagnant à l'origine une danse exécutée ou censément exécutée par un clerc? ou signifient-ils simplement que les cheveux de Robin lui tombent plus bas par derrière que par devant? En tout cas, la calvitie n'a rien à voir ici » (Langlois). C'est donc un emprunt, encore un ajout peu justifié.

Le refrain « Trai-ri *deluriau deluriau* » (v. 96) est assez habituel aux pastourelles (cf. Bartsch, p. 243; G. Raynaud, I, p. 161). De même pour le refrain sur le « chapelet » (couronne de fleurs) employé aux vers 176 et suivants.

Une autre preuve que les mélodies de *Robin et Marion* ne sont pas originales se trouve dans certains détails des paroles qui les accompagnent. Aux vers 97 et suiv., le chevalier chante cet air, qui d'ailleurs semble présenté comme une citation (quelque chose d'analogue à la chanson du roi dans *Rigoletto*) :
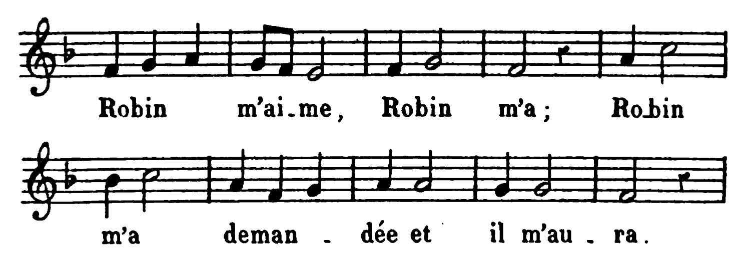


Ces deux rimes, *bois* et *rois*, n'appartiennent pas au langage parlé dans le pays d'Arras. Si Adam s'était servi de l'idiome artésien, il aurait dit *bos* (comme il l'a fait au dernier vers du jeu). Paroles et musique, il a tout emprunté. Il en est de même pour la réponse chantée par Marion au sujet du « chapelet » :

Robin, veux-tu que je le mette
Sur ton chef par amourette?

La rime « mette » et « amourette » n'est pas une rime picarde. Dans le dialecte du pays d'Adam, il faudrait *meche* qui, dans le *Jeu de la Feuillée*, v. 377 et 378, 657 et 658, rime avec *coureche* (se courrouce) et avec *rikeche*.

On peut remarquer enfin, dans le rapport des paroles et des mélodies au point de vue du rythme, des disconvenances qui attestent soit une origine toute populaire, soit les inconvénients inséparables de l'adaptation d'un air à des paroles nouvelles, soit encore la faiblesse du sens musical d'Adam là où on serait tenté de supposer qu'il est un auteur original. La première mélodie de la pièce est celle-ci :



« Robin m'a » ne signifie point « Robin me possède ». Ce serait trop joli, d'une simplicité trop charmante. Il faut entendre : *Robin m'a demandée*. Mais ce groupe logique est coupé en deux : *Robin m'a* — (après ces mots il y a un point, une pause très nette du mouvement mélodique); après quoi on complète... : *demandée*. Le *Jeu de Robin et de Marion*, au point de vue musical, est un pot pourri d'airs populaires, médiocre au point de vue de l'histoire du théâtre lyrique. Revenons au drame religieux.

Le drame a suivi au moyen âge la même évolution que dans la Grèce antique. Après s'être organisé dans une liturgie déterminée, il se développe hors de cette liturgie et s'enrichit d'éléments profanes. Il est d'abord une partie à peine distincte du culte; il devient ensuite un acte social où apparaissent et entrent en jeu les organes principaux de la cité. La scène n'est plus dans l'église, comme il arrive le plus souvent durant la première période : elle

s'installe sur la place publique; elle aura enfin un théâtre couvert et fermé. Les acteurs ne sont plus des prêtres; mais des bourgeois, puis des professionnels; il y a désormais des entrepreneurs de spectacles, des auteurs payés, un vrai public, une censure, des magistrats qui président au « jeu » et le surveillent. La langue employée ne sera plus à peu près exclusivement celle des offices, le latin, mais la langue vulgaire. D'ailleurs, comme la cité elle-même est profondément pénétrée par l'idée religieuse, il s'ensuit que pendant longtemps l'évolution apparaît dans les modalités du drame beaucoup plus que dans son esprit, lequel ne sera dominé que très tard par une pensée laïque. Le genre reste « sacré », tout en se socialisant. Dans toutes les parties de la société civile, il retrouve l'atmosphère de l'église, sinon celle qui est chargée de prières rituelles et d'encens, au moins celle des croyances, des idées et des règles directrices de la vie.

Le sujet des pièces est toujours tiré de l'Ancien et du Nouveau Testament, des miracles de Notre-Dame, de la vie des Saints : l'objet poursuivi, c'est toujours la représentation par personnages d'un dogme, en vue de la démonstration de ce dogme et de l'édification des auditeurs. Le groupe des œuvres purement profanes est très restreint et peu important (il ne comprend guère que l'histoire de Grisélidis et six moralités).

Tel est le caractère général des « mistères », faisant suite à ce que nous avons appelé les « drames liturgiques ». Il y en a près de quatre cents; leur âge d'or a été le XIVe siècle, le XVe siècle et la première moitié du XVIe; leur règne s'étend jusqu'au 17 novembre 1548, date de l'arrêté du Parlement de Paris qui, pour mettre un terme à de gros abus, « inhibe et deffend de jouer le mistère de la Passion Nostre Sauveur ne autres mistères sacrez ». (En 1548, nous sommes en pleine « Renaissance », à la veille du jour où, en prenant la forme de la tragédie et du ballet, le théâtre rompra définitivement ses attaches avec le culte.)

Si on se conformait à l'usage adopté par les historiens, il devrait suffire de donner cette caractéristique très sommaire, sans pousser plus loin. Les mistères du moyen âge

sont considérés comme étant placés en dehors d'une histoire du théâtre lyrique. Sans donner une extension paradoxale au domaine que nous avons à parcourir dans une histoire de la musique, on peut suivre une autre opinion et une autre méthode, — au risque d'anticiper ici sur une période de l'Histoire dont nous aurons à nous occuper plus loin.

A priori, avant même d'avoir consulté les textes, il est permis d'affirmer que la musique joue dans les mistères un rôle plus ou moins considérable, plus ou moins rapproché de ces précisions nettes et rigoureuses qu'exige l'œuvre d'art, mais un rôle réel. L'existence, dans les siècles antérieurs à la Renaissance, d'un théâtre dénué de tout caractère musical, serait en soi, peu vraisemblable, parce qu'elle supposerait une conception et un goût du drame « littéraire » qui sont étrangers aux primitifs; ce goût n'apparaît qu'assez tard : il est le privilège des âges très cultivés où des abstractions hardies et raffinées ont rompu l'unité traditionnelle des arts du rythme. Les primitifs ne vont pas au théâtre, comme au temps de Jodelle ou de Racine, pour goûter un régal de « littérature »; ils y vont pour assister à un spectacle sur des tréteaux, pour suivre une image vivante de certains faits, une *imitation* réalisée par des personnages agissants et costumés. Les paroles, le style, si importants aujourd'hui, n'ont alors qu'une importance secondaire; les spectateurs ne conçoivent même pas — tout comme dans la période grecque antérieure à Eschyle — qu'ils puissent présenter un intérêt durable et méritent d'être conservés après la solennité où on les a employés comme moyen d'imitation. Les « fables » qu'on présente sont empruntées à la religion : or l'élément religieux, depuis le passé le plus lointain, implique et contient l'élément musical. Le primitif ne connaît que le drame mimé, ou bien celui où la parole est plus ou moins accompagnée de musique instrumentale et vocale; il ignore le drame qui est l'œuvre d'un « homme de lettres » pur. De plus, en dehors des usages religieux, les instruments et le chant lui paraissent inséparables de toute fête où l'éclat et l'agrément sont de règle. Il ne faut cependant rien exagérer. Les mistères ne sont déjà plus des drames musicaux; ce

sont des drames où il y a de la musique. Ce n'est pas la même chose; mais cela suffit pour qu'on s'y arrête un instant en marquant les caractères principaux de l'évolution qui s'accomplit. Si nos mistères, dans leur ensemble, sont très inférieurs aux drames lyriques de l'antiquité, ils ne laissent pas de former, sur bien des points, un pendant symétrique à l'histoire du théâtre grec.

L'organisation du spectacle est devenue, dans les parties principales, une œuvre mixte : l'élément religieux se combine avec l'élément politique et profane; ils collaborent : l'analyse peut les distinguer, bien qu'au moyen âge, en fait, ils se pénètrent constamment.

L'Église ne s'oppose pas aux « jeux », à condition qu'elle les surveille et les tienne sous son contrôle. Elle exerce un droit de censure avec une sévérité qui, lorsque les abus lui paraîtront excessifs, ira, au moins dans certaines villes, jusqu'à la prohibition pure et simple.

Dans les premiers siècles du moyen âge et jusqu'au XIV[e] environ, le peuple prenait, dans l'église, des libertés que nous connaissons par les défenses dont elles finirent par être l'objet :

« Il n'est pas permis aux laïques de former des chœurs dans les églises, ni aux jeunes filles d'y chanter ni d'y faire des festins, car il est écrit : Ma maison sera dite la maison de la prière. » (Statuts de Boniface, archevêque de Mayence, n° XXI, en 743, dans Migne, t. LXXXIX, col. 822).

« Comme les danses qui se pratiquent habituellement dans certaines églises à la fête des saints Innocents, sont, d'ordinaire, l'occasion de querelles et de troubles même pendant les saints offices et en tout temps, nous prohibons désormais ces amusements sous peine d'anathème. Il ne sera pas non plus créé d'évêques à cette fête; car ce n'est dans l'Église de Dieu qu'un prétexte à rire et une dérision de la dignité épiscopale. » (Concile de Cognac, 1260, canon II.)

« Nous défendons absolument la danse dans les églises. » (Concile de Bourges, 1286, canon XXII. — *Id.* en 1300, synode de Bayeux, canon XXXI.)

Même dans la période la plus récente, un mistère ne peut être joué sans l'agrément du tribunal ecclésiastique, celui de l'official qui est le représentant direct de l'évêque ou de l'archevêque. En 1462, à Bouafles, un impresario qui s'était passé de l'autorisation régulière est condamné à deux jours de prison. En 1527, l'évêque impose son visa pour toute représentation projetée, comme aujourd'hui on

impose l'*imprimatur* à tous les livres publiés par des prêtres. En 1547, l'évêque de Cambrai nomme une commission de docteurs pour examiner la *Passion* qui doit se jouer à Valenciennes. Assez souvent, d'ailleurs, l'Église a un mandat qu'elle exécute. Ainsi, à Coutances, le chanoine Bazire, soucieux du repos de son âme après la mort, lègue 90 livres tournois pour célébrer une fois par an, devant la statue de Notre-Dame du Pilier, la veille de la fête de l'Annonciation, « un service et mistère de l'Annonciation de la benoiste Vierge Marie et faire représentation par personnages de la dicte Annonciation ». D'autres fois, à l'ensemble du jeu est attribué le même pouvoir ou le même but qu'à l'incantation magique des primitifs : ainsi à Poitiers, en 1508, on joue un mistère pour obtenir de la bonté céleste que la peste cesse et que la récolte des céréales ne soit plus mauvaise; à Romans, en 1509, on représente le « mistère des trois doms » pour remercier Dieu d'avoir accordé des pluies bienfaisantes après une période de sécheresse...

L'Église ne reste pas seulement l'autorité qui surveille et censure; elle est une collaboratrice. Les fabriques et les chapitres prêtent le matériel, les ornements, costumes et « accessoires » que, sans eux, on n'aurait qu'à grands frais. Les heures des offices sont parfois changées pour faciliter la représentation. Quelquefois (comme à Metz en 1437, à Dijon en 1447), c'est un membre de l'Église qui dirige un mistère ou prend l'initiative de son organisation. Les chapelains de la cathédrale sont autorisés à figurer dans la pièce. Beaucoup de prêtres deviennent des acteurs d'occasion; à Romans, l'official lui-même, représentant l'archevêque de Vienne, figure parmi les acteurs, et (en 1436) une subvention de 5 florins est accordée à deux curés pour faire un jeu sur la place publique. En général, ce sont les rôles d'apôtres, de saints, de saintes, ou de personnes divines, qui sont tenus par les ecclésiastiques : à Metz (en 1437), un religieux et deux curés jouent les rôles de saint Jean, de Jésus, de Judas, de Titus; en 1490, à Troyes, Nicole Molu, jacobin, avoue que, depuis sept ans, il néglige ses devoirs religieux pour étudier et jouer le rôle de Jésus; à Seurre (1496), le rôle du père de saint Martin est rempli

par Messire Oudet-Gabillon, vicaire, et cinq religieux ont les rôles de l'évêque des Ariens, de maîtres et de sacristains; à Metz (1437), le curé Nicolle joua si bien au naturel le rôle du Christ au moment de la Passion, que « le cœur lui faiblit et qu'il cuyda mourir en l'arbre de la croix »; à Laval (1507), c'est le clergé de Sainte-Thugal qui représente « le sacrifice d'Abraham ». Tous les rôles sont comme sanctifiés par la pensée religieuse qui anime l'ensemble. Ici, un prêtre ne craint pas de prendre le rôle du bourreau de Dieu; ailleurs, un chantre fait celui de Satan. A Amboise, plusieurs ecclésiastiques obtiennent la permission de laisser pousser leur barbe pour mieux faire leurs personnages.

Cette action de l'Église est complétée par celle de la vie civile. Il n'y a pas, comme chez les Grecs, des lois réglant de façon précise la fonction des magistrats de la cité; mais des usages analogues veulent que l'organisation du spectacle soit l'œuvre de la commune tout entière. Un intérêt collectif, en même temps que le goût des réjouissances locales, y est en jeu. Chez les modernes, aussi bien que chez les anciens, les fêtes du théâtre ne sont pas des choses banales, quotidiennes, passées dans le courant des distractions ou des affaires de chaque jour. On n'en abuse pas : on les apprécie d'autant plus; on leur conserve leur caractère de grande solennité annuelle : de part et d'autre, il y a concert de toutes les activités du groupe social, élan populaire, foi dans certaines idées, esprit de tradition, — et beuveries énormes. Les administrations municipales, maires et échevins, paient de leur personne, ou accordent des subsides. A Bourges, le jour d'une représentation, on voit dès six heures du matin le maire et les échevins montés sur leurs mules recouvertes de housses, accompagnés de trente-six officiers à pied, vêtus de robes rouges et vertes, un bâton blanc à la main, prendre leurs dispositions pour diriger les mouvements de la foule; ils se transportent au monastère de Saint-Sulpice, font sonner le rassemblement par les trompettes, rangent les acteurs en bon ordre après appel nominal, puis, à leur tête, font à travers la ville un triomphal cortège d'annonce. Ailleurs (à Rouen, en 1454) les échevins allouent aux organisateurs d'un mistère de Sainte-Catherine une somme de 25 livres (375 fr. environ)

pour les aider à supporter de « très grands frais et coustaiges ». Les acteurs sont recrutés dans tous les rangs de la société : hommes du peuple, corps de métiers, artisans, confréries, membres des puys, bourgeois, seigneurs; car la noblesse elle-même ne dédaigne pas de monter sur les planches. A Valenciennes (1547), Arnould de Cordes, seigneur de Maubray, figure parmi les organisateurs du mistère de la Passion, et tient le rôle de Ruben mis à mort par son fils Juda.

Parmi ces amateurs de théâtre, il ne faut pas oublier de mentionner les élèves des écoles claustrales et diocésaines, ceux que nous appellerions aujourd'hui les « Étudiants ». En tête du manuscrit du drame lyrique de *Daniel*, composé et exécuté à Beauvais se trouvent les quatre vers :

Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste
In Belvaco est inventus,
Et invenit hunc Juventus.

Cette jeunesse, c'est celle des « Scholars ». Moralement, elle est, bien entendu, sous la direction de l'Eglise; mais elle a, comme aujourd'hui et comme partout, une tendance à ne pas se contenter des fêtes organisées autour des autels. Elle veut dépenser sa force et sa verve dans des réjouissances plus libres, voire licencieuses. Elle aime particulièrement le théâtre, celui qu'elle crée et qu'elle réalise elle-même. Ces écoles, annexes des monastères et des églises cathédrales, sont les aïeules de nos Universités. Telles furent en France les écoles annexes de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire et du monastère Saint-Martial de Limoges d'où nous sont venus des manuscrits de drames lyriques si précieux; l'école de l'abbaye de Vaucelles (où étudia le poète musicien Adam de la Halle); celle de l'abbaye de Saint-Vaast (Arras), dont le trouvère Jean Bodel fut l'élève; celle de l'abbaye de Saint-Victor, à Paris, fondée par Guillaume de Champeaux; celle de la cathédrale du Mans, d'où sortirent les deux Gréban, etc. Ces « étudiants », qui avaient le goût du théâtre et faisaient souvent concurrence aux moines comme librettistes, se partageaient en deux classes : les novices, formés par le clergé pour son recrute-

ment, et les *clers vagants*, ou *volants*, qui prenaient seulement les ordres mineurs et rentraient ensuite dans le monde pour s'y marier. La psychologie de l'étudiant, s'il est bien permis d'employer ici ce mot, est à peu près la même à toutes les époques. Voici comment — dès l'an 813! — un canon du concile de Mayence parle des *clers vagants* (sortes d'étudiants libres) : « Ils ne respectent pas l'autorité... Ils aiment le plaisir et tombent dans la licence, comme des animaux; ils ressemblent à des Hippocentaures plus qu'à des hommes. » (*Nullum metuunt, voluptatis causa licentiam sectantur, quasi animalia bruta..., hippocentauris similes, nec homines.* — *Conciles*, coll. Mansi, Venise, 1769, t. XIV, col. 71, canon XXIII.) L'état d'esprit caractérisé ainsi se retrouve au théâtre et dans ses alentours, même quand le sujet de la pièce est tout religieux.

Peu à peu on voit apparaître un personnage dont l'existence est profondément regrettable, bien qu'il soit presque inévitable, parce qu'en créant une spécialisation, il favorisera la rupture de plus en plus grande entre le théâtre et la vie communale : c'est l'acteur de profession. Déjà, dans le haut moyen âge, il y avait les jongleurs. En 1398, une compagnie de bourgeois et d'artisans se voit interdire par un édit du prévôt de Paris « les jeux de personnages, par manière de farces, vies de saints, etc... » qu'elle donnait à Saint-Maur; elle plaide contre le prévôt, gagne son procès, et se voit officiellement reconnue sous le nom de *Confrérie de la Passion*. C'est la première constitution d'une troupe régulière d'après les idées de l'ancien régime, c'est-à-dire d'une troupe ayant un privilège. Les lettres patentes de Charles VI (4 décembre 1402) lui confèrent, en effet, le droit exclusif de représenter des mistères et des miracles dans le ressort de Paris. Ces confrères de la Passion installent leur scène dans la salle du rez-de-chaussée de l'hôpital de la Trinité; à la troupe régulière s'ajoute ainsi le premier théâtre fixe à Paris. Ailleurs, les usages sont très divers.

Cette apparition du professionnel est conforme aux lois de l'évolution. Elle aura pour conséquence, dans les âges suivants, l'apparition de l'acteur, si éloigné des choses de la foi et du culte que l'Église sera obligée de l'excom-

munier. Exprimer un regret à propos de cette apparition de l'« acteur », ce n'est pas plaider pour l'influence indéfinie de l'Église en matière de théâtre, — le divorce du divin et du profane était fatal, — mais pour une certaine conception du drame lyrique. Ce qui était beau et *distingué*, chez les Grecs de la bonne époque (première moitié du v[e] siècle avant l'ère chrétienne), c'est que la partie essentielle d'une tragédie, le chœur, était formée de citoyens libres n'exerçant pas le *métier* de chanteur; s'ils répondaient aux exigences de la loi, ils étaient admis à abandonner momentanément leurs affaires pour remplir une fonction religieuse et artistique très enviée, où ils représentaient la cité. Au moyen âge, il y a eu d'abord quelque chose d'analogue; et c'est là ce qui a fait la grandeur du drame lyrique : il était une synthèse de la vie sociale, en même temps qu'une synthèse de tous les arts; il sortait directement d'une foi commune, d'un élan collectif et sincère. Le jour où il y eut des salariés de métier, l'habileté technique y gagna sans doute, mais la grandeur de l'œuvre fut diminuée. Par surcroît, on tombera bientôt dans l'affectation et le maniérisme...

Le choix du lieu, pour le « jeu » a suivi une évolution dont les diverses phases (l'église, le parvis, quelquefois le cimetière qui entoure la cathédrale, la place publique, enfin une salle couverte) ne se succèdent pas partout avec la même régularité. Le moyen âge a une Histoire faite d'une multitude d'histoires locales. Ainsi à Rouen, en 1451, on joue encore un mistère dans l'église Saint-Maclou; en 1400, un autre mistère est joué à Vienne dans le cimetière de l'abbaye de Saint-Pierre. Il arrive (comme à Bourges en 1536) qu'on utilise un ancien amphithéâtre romain. L'installation dans un lieu clos est parfois justifiée par la date de la fête d'un saint (célébrée par le mistère qu'on représente) coïncidant avec une époque de l'année ne permettant pas un jeu de plein air.

Il y a même eu des représentations mobiles, formant une sorte de procession ou de cortège en marche d'un lieu à un autre. Le moyen âge a eu son char de Thespis; il lui est même arrivé d'en réunir plusieurs à la fois, formant des décors successifs, comme on voit aujourd'hui encore à

Paris, le jour de la mi-carême. Ainsi, pour le *Mistère du Juif* qui, après avoir reçu l'hostie en gage, la profane, il y avait un premier char où on voyait le juif garotté; sur un second char, à la suite, étaient les juges, la femme et les enfants du prisonnier. C'est surtout en Angleterre que ce système de parades (*pageants*) a été employé. Les chars s'arrêtaient, l'un après l'autre, à des endroits fixés d'avance (carrefours, maison d'un magistrat ou d'un personnage important). En Flandre, ces scènes populaires, simplement mimées peut-être, se sont appelées *wagenspiel* (jeux sur les chars).

Malgré l'impossibilité de tout ramener à l'unité, prenons le cas le plus fréquent, celui où le théâtre est fixé sur la place publique.

Les charpentiers dressent d'abord les « échafauds » ou « establies », de façon à avoir, sur des piliers, une plate-forme qui s'appelle le champ, la terre, le parc, le parquet, le *deambulatory* en Angleterre, c'est-à-dire la scène. Ses dimensions sont très variables, comme dans tous les théâtres de circonstance : la longueur est, une fois, de 19 m. 49, sur 4 m. 86 de large; une autre fois, de 60 mètres et même de 100. Comment sont compris les décors sur la scène? Pour la représentation de ces drames énormes où l'action se passait dans des lieux très nombreux et assez distants l'un de l'autre, il y a eu trois systèmes également naïfs : la convention, préalablement indiquée dans un prologue où on avertissait le spectateur qu'il devait considérer telle partie de la scène comme étant tel palais ou telle ville; l'écriteau — si fréquent au temps de Shakespeare — où les choses étaient remplacées par leur nom; enfin la juxtaposition *simultanée* de tous les décors, plus ou moins exacts ou enfantins, nécessaires à l'action. On en a un exemple très connu dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale (français, 12 536) qui donne l'image du théâtre où fut joué la Passion (Valenciennes, 1547) et dont une reproduction en relief est au musée de l'Opéra. On y voit à la fois le paradis, Nazareth, le Temple, Jérusalem, un palais, la mer (représentée par un petit bassin), et, à l'autre extrémité, l'enfer. Chaque partie de ce décor multiple s'appelle une *mansion*. Lorsque le XVII[e] siècle posera

« l'unité de lieu » comme une des règles essentielles de l'art dramatique, il ne fera que réagir contre les habitudes du moyen âge et de la première moitié du XVI[e] siècle : habitudes contraires à la vraisemblance et possibles seulement dans un âge où la foi était plus forte que les exigences du sens critique.

Il est intéressant de voir comment on a représenté le paradis. Voici ce que dit, au milieu du XV[e] siècle, l'auteur anonyme d'une Résurrection : « Icelui paradis doit être fait de papier, au dedans duquel doit avoir branches d'arbres les uns fleuris, les autres chargés de fruitz de plusieurs espèces comme cerises, poires, pommes, figues, raisins et telles choses artificiellement faictes, et d'autres branches de may et des rosiers dont les roses et les fleurs doivent excéder la haulteur des carneaux (créneaux) et doivent estre de frais couppez et mis en vaisseaux plains d'eaue pour les tenir plus freschement. » Le manuscrit ajoute encore qu'il faut mettre des « prunes, poires allemandes, oranges, grenades, romarins, marjolaines », et ne pas oublier la « fontaine qui se déversera en quatre ruisseaux ». Quant à l'enfer, il est figuré à droite de la scène par la gueule énorme et mobile d'un monstre, d'où sortent les diables et qui se referme sur les damnés.

Sur une scène où le paradis et l'enfer sont les deux choses principales, il y a nécessairement des machines, un certain art de réaliser, pour le spectateur, le merveilleux. On en jugera par ce témoignage d'un historien de Valenciennes au XVII[e] siècle :

« Aux festes de la Pentecoste de l'an 1547, les principaux bourgeois de la ville représentèrent sur le théâtre en la maison du duc d'Arschot, la vie, mort et passion de Nostre Seigneur en vingt-cinq journées, en chacune desquelles on vit paraître des choses estranges et pleines d'admiration. Les secrets du Paradis et de l'Enfer estoient tout à fait prodigieux, et capables d'estre pris par la populace pour enchantemens. Car l'on voyait la Vérité, les Anges et divers personnages descendre de bien haut, tantost visiblement, autrefois comme invisibles, puis paroistre tout à coup; de l'Enfer, Lucifer s'élevoit sans qu'on vît comment, porté sur un dragon. La verge de Moyse, de sèche et sté-

rile, jettoit tout à coup des fleurs et des fruictz; les âmes de Hérodes et de Judas estoient emportées en l'air par les Diables; les Diables chassés des corps, les hydropiques et autres malades guéris, le tout d'une façon admirable. Ici Jésus-Christ estoit élevé du Diable qui rampait le long d'une muraille de quarante pieds de haut; là, il se rendoit ailleurs, il se transfiguroit sur la montagne de Thabor. On y vit l'eau changée en vin, si mistérieusement qu'on ne le pouvait croire; et plus de cent personnes voulurent gouster de ce vin; les cinq pains et les deux poissons y furent semblablement multipliés et distribués à plus de mille personnes; nonobstant quoi il y en eut plus de douze corbeilles de reste. Le figuier maudit par Nostre-Seigneur parut séché et les feuilles flétries en un instant. L'éclypse, le tremblement de terre, le brisement des pierres et les autres miracles advenus à la mort de Nostre-Sauveur furent représentés avec de nouveaux miracles. »

On a des « feintes » pour représenter tout ce qui est matériel de féerie; des appareils (habituellement des contrepoids) qui servent à enlever certains personnages dans les airs, jusqu'à une hauteur de 40 pieds; des fils pour faire descendre le pigeon en fer-blanc qui vient se poser sur la tête de Jésus pendant son baptême dans le Jourdain; des toiles peintes pour figurer les nuages. On fait des orages; on imite des langues de feu qui viennent se poser sur la tête d'un Saint. On produit des effets de lumière à l'aide de flambeaux apparaissant et disparaissant soudain derrière des toiles et restant invisibles au spectateur. Du côté de l'enfer, on n'a pas de mal à imiter, quand il le faut, la foudre et la tempête, ou à faire un vacarme terrible. On a des trappes, comme le prouve ce texte du mistère de la *Résurrection* : « Après la dite résurrection faite, s'en doivent les dictes trois âmes aler par soubz terre... Et Jésus vestu de blanc, accompagné de troys anges, Michel, Raphaël et Uriel, doit soudainement et subtilement saillir de dessoubs terre de costé son tombeau, par une petite trappe de boys couverte de terre, laquelle se reclost sans qu'on s'en apperçoive. »

Dans ces mistères, quelle place occupe la musique? Elle est plus restreinte et remplit une autre fonction que dans les

drames appelés liturgiques. Dans ces derniers, la musique, associée à toutes les paroles, est déjà, relativement, un art d'expression : elle prétend suivre le livret (sauf dans quelques pièces où l'on trouve la répétition d'une strophe unique) et donner un langage approprié soit aux sentiments individuels, soit à l'idée religieuse qui enveloppe l'ensemble de chaque pièce. Dans les mistères, rien de semblable : la musique ne cherche pas à pénétrer et à traduire la pensée intime du drame et des diverses scènes. Elle est un accessoire, une décoration intermittente, indéterminée, facultative; elle cesse d'être un but, ayant la même importance que la rédaction des vers : elle n'est plus qu'un moyen qu'on utilise çà et là pour la bonne organisation et l'agrément du drame.

Les mistères sont des spectacles et des « actions », avec ce que nous appellerions une « musique de scène », mais très réduite, et le plus souvent *ad libitum*. Aujourd'hui, quand la musique doit intervenir dans un drame qui, d'ailleurs, ne prétend nullement à la qualification de « lyrique », l'homme de lettres qui a écrit le livret prend un collaborateur musical, alors même qu'il ne s'agirait que de composer une simple romance chantée dans la coulisse; il faut que cette romance soit spéciale, neuve, adaptée à un texte précis. Au moyen âge (dans la période qui nous occupe), rien de semblable. On s'adresse à des praticiens qui utilisent une musique déjà prête, ayant servi pour d'autres pièces. C'est quelque chose d'analogue à ce qu'est au XVIIIe siècle la « comédie en vaudevilles », où un air populaire, un *timbre*, vient s'adapter à des couplets de circonstance; et la distance qui sépare le vaudeville de l'opéra comique paraît moins grande encore que celle qui sépare un mistère d'un drame lyrique. Les indications relatives à la musique sont plus sommaires encore que les indications relatives aux décors. L'auteur dit que, dans telle scène, il faut une tour, ou un prétoire, ou une chaire, ou une crèche : mais il caractérise ces objets de façon très générale, sans se préoccuper des dimensions, de la forme et de la couleur de tous les détails; la mise en scène sera réalisée selon les ressources du moment, et selon la tradition... De même, il faut parfois de la musique; quelle

musique? ne cherchons pas une « partition »! Dans la plupart des cas, il n'y a même pas eu de texte noté.

Les instruments — trompettes, buccins, cornemuses, harpes, luths, rebecs, tambourins, fifres, orgues — n'en ont pas moins un rôle certain quoique insuffisamment déterminé. Voici le texte d'un contrat passé entre des musiciens et les réorganisateurs d'un mistère :

« Engagement par Nicolas de Louvière, rue Mouffetard, Jean La Volle, joueur de tambourins de Suisse, et Étienne Boulard, joueur de fifre, vis-à-vis des dessus dicts de jouer desdicts instruments de tambourins et fifre pour les dessus dictz audit jeu et mistaire Saint-Cristofle.... et tant à l'entrée qu'à l'issue dudict jeu et jusques à ce qu'il soit finy moiennant 10 solz 6 deniers tournois pour chascune journée d'eulz tous ensemble qu'ilz joueront et pour ce faire seront tenus lesdicts de Louvière et ses autres consors de eulx trouver à l'heure de dix heures du matin pour le plus tard, et seront tenus nourrir lors et les paier au soir de la journée qu'ilz auront joué: et seront tenuz eulz trouver à la dicte monstre de samedi prochain en huict jours pour faire la dicte monstre et le dimanche ensuivant et les autres jours dudict jeu aussi eulx y trouver sans faulte. »

Ce document nous apprend que ces deux chefs de bande, pour un travail assez étendu, recevaient 11 fr. 15 environ (plus la nourriture), sur lesquels ils avaient à payer leurs acolytes. L'engagement a un caractère général assez net. On dirait qu'il s'agit d'engager des artisans, sinon des artistes, pour quelque besogne inférieure toute matérielle, comme sonner les cloches dans un village ou approvisionner les burettes pour l'office.

Le spectacle, nous l'avons déjà vu, était précédé d'une sorte de cavalcade ou de cortège qui, par les rues et carrefours, faisait le *cri*, la *proclamation* et la *monstre*, sorte d'annonce ou d'affiche vivante et en action. Dans ce prélude, les trompettes étaient au premier rang, comme l'indique cette description d'un *cri* fait par les confrères de la Passion, le 16 décembre 1540 :

Le cry et Proclamation publique, pour joer le Mistère des Actes des Apostres, en la Ville de Paris : faict le jeudy seizième jour de décembre l'an 1540, par le commandement du Roy nostre Sire, Françoys premier de ce nom; et Monsieur le Prévost de Paris, affin de venir prendre les Roolles, pour joüer ledict mystère. On les vend à Paris en la rue neufve Nostre-Dame à l'enseigne de Sainct Jehan

Baptiste, près Saincte Geneviefve des Ardens, en la Boutique de Denys Janot. MDXLI.

Le jour de susdict : environ huict heures du matin, fut faicte l'Assemblée en l'Hostel de Flandres lieu estably pour joüer ledict Mistère, assavoir tant des Maistres Entrepreneurs dudict Mistère que gens de Justice, Plebeyens, et aultres gens ayant charge de la conduite d'iceluy; rétoriciens et aultres gens de longue robe et de courte.

Et premierement marchoyent six Trompettes ayans baverolles (*banderoles*) à leurs tubes et bucines, armoyez des armes du Roy nostre Sire. Entre lesquelles estoit pour conduicte le Trompette ordinaire de la ville : accompagnez du Crieur-juré, estably à faire les Crys de Justice en ladicte Ville : tous bien montez selon leur estat.

Après marchoit ung grand nombre de Sergens et Archers du Prévost de Paris, vestuz de leur Hocquetons paillez d'argent, aux livrées et Armes tant du Roy que dudict Seigneur Prévost, pour donner ordre et conduicte, et empeschcr l'oppression du Peuple, et lesdictz archers bien montez comme au cas est requis.

Puis après marchoyent ung nombre d'Officiers de Sergens de Ville, tant du nombre de la Marchandise que du Parloir aux Bourgeois, vestuz de leurs robbes my-parties de couleurs de ladicte ville, avec leurs Enseignes, qui sont les Navires d'argent : iceulx tous bien montez comme dessus.

Et après marchoient *deux hommes establis pour faire ladicte proclamation*, vestuz de sayes de velours noir, portans manches perduës de satin de troys couleurs, assavoir jaulne, gris et bleu : et bien montez sur bons chevaulx.

Après marchoyent les deux Directeurs dudict mistère Rhétoriciens; assavoir ung homme Ecclesiastique, et l'autre Lay, vestuz honnestement, et bien montez selon leur estat.

Item, alloyent après les quatre Entrepreneurs dudict Mistere, vestuz de chamarres de taffetas armoysin et pourpoinctz de velours, le tout noir; bien montez et leurs chevaulx garnis de housses.

Item, après ce train marchoyent quatre Commissaires au Chastelet de Paris, montez sur mulles garnies de housses, pour accompaigner lesdicts Entrepreneurs.

En semblable ordre marchoyent ung grand nombre de Bourgeois, Marchans et aultres gens de Ville; tant de longue Robe que de courte : tous bien montez selon leurs estat et capacité.

Et fault noter qu'en chascun carrefour, où se faisoit ladicte publication, deux desdictz Entrepreneurs se joignoient avec les deux Establiz (*pour faire ladite proclamation*) cy-devant nommez, et après le son desdictz six Trompettes sonné par trois fois, et l'exhortation de la Trompette ordinaire de la Ville, faicte de par le Roy nostredit Seigneur, et Monsieur le Prévost de Paris, feirent lesdictz quatre dessus nommez ladicte proclamation en la forme et manière qui s'ensuyst.

Les trompettes, ici comme dans toutes les solennités de plein air, font la première annonce et l'appel général au

public; les tambourins et les fifres amusent la foule et la retiennent devant la « monstre ». On entend aussi la cornemuse, les luths, les rebecs. Le cortège des apôtres a son petit orchestre comme celui de Dionysos.

Lorsqu'on joue la pièce, les instruments n'ont pas de place fixe et en vue : ils sont tantôt dans ce que nous appellerions une « loge », tantôt sur une élévation quelconque, tantôt dans les coulisses. Ils conservent quelque chose de leur rôle d'annonciateurs. En dehors de l'ouverture, ils ont à se faire entendre pour avertir le public toutes les fois qu'un personnage important va faire son entrée. C'est un usage quasi universel. Dans le théâtre de Shakespeare, la trompette précédait l'arrivée de chaque acteur. Au moyen âge, ce prélude s'appelle un *silete* (*faites silence*!). On trouve souvent dans les manuscrits ces vagues rubriques : « Silete *de tous les instruments du jeu* », ou, comme dans le manuscrit de Chantilly (*Mistère de l'Annonciation et de la Nativité de la Vierge*) : « *De tous les instruments du jeu soit joué beau* silete », ou encore (dans le manuscrit de la *Résurrection*, B. N. fr. 972) : « Silete, *ou pausa cum organis* » (le mot *organis* étant pris ici dans le sens d'*instruments* et non d'*orgue*).

En ce qui concerne les voix, les mistères associent volontiers l'art sacré et l'art profane. Ils ne se contentent pas du plain chant grégorien et des pièces empruntées aux offices. Ainsi, dans le « *Miracle du paroissien excommunié, pardonné à la requête d'un bon fou* », on dit un motet. Les chœurs d'anges, si fréquents, sont souvent à trois parties. Dans la *Passion* de Jean Michel, au moment du baptême par Jean-Baptiste, Dieu le père chante des paroles latines accompagnées de l'indication suivante : « Est à noter que la loquence de Dieu le père se doit prononcer entendiblement et bien atraict ou *trois voix, c'est assavoir un hault dessus, une haute contre et une basse contre*. » Dieu chante donc un trio à lui tout seul (dans la coulisse), parce qu'il est la Trinité ! Les voix sont quelquefois employées pour le *silete*, comme l'indique, dans la Passion de Jean Michel (troisième journée) cette rubrique : « A l'entrée de Jésus à Jésusalem, y aura enfants chantant mélodieusement, jusqu'à ce que bon silence soit fait, en lieu de prologue ».

Au cours du drame, les instruments tantôt répètent la mélodie confiée aux chanteurs, tantôt accompagnent l'action ou la coupent par un intermède.

On va parfois jusqu'à la danse. Dans le mistère *de saint Louis*, aux fêtes du mariage de Louis et de Marguerite, les jeunes seigneurs et demoiselles dansent l'« orléanaise » — « ou autre », dit la rubrique. Dans le mistère de la *Passion*, au cours d'un banquet donné par Hérode, la fille d'Hérode se lève, et, après avoir salué le roi, commence à danser, avec tambourin, une entrée de « morisque », — danse que nous retrouverons dans l'opéra moderne.

En somme, les mistères sont très inférieurs, pour la musique, aux drames « liturgiques » qui les ont précédés. D'où vient cette sorte de décadence musicale, analogue à celle qui transforma le théâtre grec lui-même?

Il paraît surprenant et contradictoire que l'absence de vraie musique dans le drame coïncide précisément avec la période où la science musicale du moyen âge était poussée très loin, et qu'au contraire on doive reculer les premières manifestations sérieuses du drame lyrique à une époque où l'art de la composition était encore à ses débuts. Songeons cependant que les premiers progrès de l'art musical se sont faits dans un sens qui n'était nullement favorable au théâtre; ils lui étaient même opposés. Après avoir cultivé une forme de musique très belle — la monodie du plain chant — ou celle de la chanson profane, le moyen âge s'est mis, à partir du XIIe siècle environ (prenons pour point de départ l'époque de Pérotin), à cultiver l'art de la construction en contrepoint, lequel, entre ses mains, s'est de plus en plus écarté de l' « expression ». Il lui aurait fallu une maîtrise supérieure pour pouvoir concilier cette polyphonie avec le langage du sentiment. Il n'a même pas songé à le faire : il s'est plutôt appliqué à jouer avec les formes, à les associer de toutes les façons possibles, à créer de bizarres architectures sonores; il a poussé cette conception jusqu'à un pédantisme d'école très subtil où l'idée de traduire les passions humaines avec une exactitude relative était de plus en plus abandonnée. Or le théâtre ne pouvait s'accommoder d'une telle musique; elle répugnait à sa nature. Les mistères se sont développés à

une époque où les musiciens les plus renommés n'auraient pu apporter aux poètes que des œuvres d'une technique savante ou ingénieuse, mais dépourvues de ce qu'il faut sur une scène; et d'autre part le genre dramatique rompait avec la liturgie, et, par conséquent aussi, avec la monodie, plane ou mesurée : il ne lui restait à peu près rien.

Ce qui confirmerait cette manière de voir, c'est que les Italiens du commencement du XVIIe siècle qui passent pour être les créateurs de l'opéra, ont voulu surtout réagir, en créant le « style représentatif », contre l'usage du contrepoint. Ce serait donc ce dernier, d'ailleurs si important dans le progrès général de l'art, qui n'aurait pas permis aux mistères d'être vraiment des drames lyriques.

Bibliographie.

Nous avons déjà cité, au cours de ce chapitre, les sources principales. Sans reproduire ici des listes d'ouvrages qu'on pourrait allonger démesurément, nous nous bornerons à signaler :

DE COUSSEMAKER, *Les Drames liturgiques du moyen âge* (1860), contenant 30 pièces, avec la musique originale, des fac-similés, l'indication et l'étude critique des manuscrits;

CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France* (1873);

G. BAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, etc.*, Paris, 1893 (extrait du Rapport général sur l'Exposition de 1889);

G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge français*, Paris, 1906 (extrait des *Mémoires couronnés de l'Académie de Belgique*, traduit en allemand par Constantin Bauer, 1907; contient l'indication des manuscrits, incunables et imprimés de la B. N., du musée Condé à Chantilly, de la B. R. de Bruxelles, et une longue liste d'ouvrages modernes sur les théâtres français, italien, anglais, allemand, flamand).

CHAPITRE XXI

LE CHANT PROFANE : LES TROUBADOURS ET LES TROUVÈRES

La revanche de l'esprit profane sur l'esprit religieux. — Chanteurs provençaux et français. — Genres de composition. — Difficulté de l'interprétation rythmique des mélodies. Exemples de versions différentes proposées pour une même mélodie. — Théorie des modes. — Importance des troubadours et des trouvères. — Sources ; liste des poètes-musiciens d'après les manuscrits.

Au moyen âge, l'Église tend à tout dominer, à faire pénétrer partout son esprit, à absorber l'art du chant dans ses mélodies liturgiques. Mais elle ne peut triompher complètement de la nature. Les sentiments humains fondamentaux — l'amour profane au premier rang — après avoir été exclus pendant plus de dix siècles de l'expression que peut leur donner le discours musical savant, semblent prendre leur revanche, s'affranchir d'une longue sujétion, faire entendre enfin des voix jusqu'alors condamnées au silence. A côté des autels où l'on chante les Psaumes et où on condamne les biens de ce monde, s'élèvent, comme une irrésistible protestation du cœur humain, de libres et subtiles histoires « de fine amour ». On conserve le culte de la femme idéale, la mère du Sauveur, la Vierge immaculée; mais on chante aussi la femme française, objet d'une dévotion d'un autre genre, aussi exaltée, presque aussi pure quelquefois. Les qualités chevaleresques de la race, disciplinées et affinées par le dogme chrétien mais rebelles à l'ascétisme, reparaissent, réclamant leurs droits avec une vivacité nouvelle, « tant est douz li noms d'amours ».

C'est ainsi qu'on doit comprendre, dans son ensemble, l'œuvre des troubadours et des trouvères, et, à leur suite, celle de leurs imitateurs, les *Minnesänger* germaniques. Gaston Paris a cherché l'origine précise de la lyrique du moyen âge, la chanson savante et courtoise. Il a cru la trouver dans les anciennes chansons populaires inspirées par les fêtes de mai. Cette explication peut être admise; mais il y en a une autre, beaucoup plus simple : on peut la chercher dans l'instinct naturel des musiciens, ou, pour mieux dire, de l'homme de tous les temps. La seule particularité, aux yeux de l'historien, est la forme subtile qu'a revêtue le langage de cet instinct; mais une telle subtilité s'explique suffisamment par l'éducation et l'état des esprits façonnés à la fois par la métaphysique chrétienne et les traditions de la pensée antique.

Les troubadours sont les musiciens-poètes du Midi, de la Provence qui s'étendait au sud de la Loire entre la mer, les Alpes et les Pyrénées; les trouvères sont les poètes-musiciens du Nord. Les uns et les autres, provençaux et français, ont brillé au XII[e] et au XIII[e] siècles; ils sont désignés par un mot (*trouba* = trouver) qui, en faisant honneur à leur faculté d'invention, les oppose peut-être aux chanteurs de l'Eglise, attachés à des formules traditionnelles.

Les manuscrits nous ont conservé, avec leurs mélodies, deux cent soixante chansons de troubadours et près de deux mille chansons de trouvères. Nous avons à indiquer : les genres de composition; la personnalité des principaux compositeurs; les caractères musicaux de leurs œuvres.

Une classification justifiée range les chansons en trois groupes : 1° *la chanson à personnages* : chansons d'histoire, chansons dramatiques, chansons de danse, pastourelles, chansons d'aube; 2° *poésie courtoise* : chansons courtoises, jeux partis; 3° *chansons religieuses*.

Les *chansons d'histoire* ont un caractère narratif; on les a aussi appelées *chansons de toile*, soit parce que les femmes les chantaient en filant, soit parce que dans la plupart d'entre elles le personnage principal est une femme assise au travail. Toutes sont en langue d'oïl. ou du Nord, et anonymes. Elles chantent les femmes belles, contrariées dans leurs sentiments par de mauvais parents, un mariage mal assorti, ou un amant trop dédaigneux : belle Erembors, belle

Aiglantine, belle Doette, belle Yzabel, belle Yolanz, belle Amelot, belle Emelos, belle Isabeau....

Les *chansons dramatiques* ont pour thèmes principaux la « mal mariée », la jeune nonne qui aspire à sortir du couvent et attend un libérateur.

Les *chansons de danse* ont été particulièrement étudiées dans ces derniers temps. En examinant de près le texte littéraire et en s'efforçant de justifier les incohérences qu'y rencontre le lecteur moderne, M. Joseph Bédier a été amené (*Revue des Deux mondes*, 1906, t. XXXI, p. 398 et suiv.) à distribuer très habilement l'exécution entre plusieurs personnages et à reconstituer de petits ballets ayant une action (scène d'enlèvement, larcin d'un baiser, etc...). A propos d'un thème très en vogue, celui de *Belle Aelis*, traité par Baude de la Quarrière, M. J. Bédier écrit : « Après chaque couplet de l'un des danseurs, le chœur reprend en sept vers. Pareil au chœur d'une comédie grecque, il s'associe aux sentiments des principaux acteurs. Il les excite à l'amour et leur rappelle en sept vers les principaux préceptes de l'amour courtois. Puis, dans les cinq derniers vers de la strophe, se joue une seconde scénette de balerie, chacun des petits acteurs chantant à son tour.... La pièce de Baude représente, à notre avis, un spectacle organisé. » — Les *estampies* sont des danses avec accompagnement instrumental.

La *reverdie* est une chanson de printemps, où, sous les pommiers en fleurs, en provoquant parfois le rossignol à rivaliser avec lui, le poète chante ses amours.

La *pastourelle* est une scènette de plein air qui peint les amours d'une bergère et d'un berger, souvent contrariées par un galant chevalier qui est agréé, ou, plus souvent, éconduit.

L'*aube* (qu'il ne faut pas confondre avec l'*aubade* du xve siècle et de l'âge moderne) est, dans les œuvres des trouvères, une pièce dont l'analyse (au point de vue de l'exécution et de la distribution du dialogue) a paru assez compliquée. Le thème fondamental est la nuit d'amour procurée à leurs amants par un guetteur qui, veillant sur la tour du château jusqu'à l'aube, les avertit que le jour va poindre et qu'il faut se séparer.

Les *chansons courtoises* sont consacrées au printemps, à la joie, à la jeunesse et à l'amour, — amour compliqué d'idées abstraites, de règles précises et de platonisme. C'est comme une transposition profane de l'amour divin. Suivant un usage constant, les troubadours désignent par un nom de convention, un « senhal » (signal) connu du seul poète et de l'intéressée, la dame à qui leurs poésies lyriques sont consacrées : ainsi, Peire Rogier appelait Ermengarde « *Tort n'avetz* » (Vous n'avez pas tort); Guiraut Riquier appelait la vicomtesse Philippe « *Belle Deport* » (Belle joie), etc.

Les *débats* sont des dialogues ayant deux formes : la *tenson* et le *jeu parti*. La tenson est une conversation en musique sur une question galante ou sur un fait politique. Le *jeu parti* (*partimen* des troubadours, *parture* des trouvères) est un peu différent. Le principal des deux interlocuteurs, propose deux solutions contraires entre

lesquelles il laisse le choix, en s'engageant à défendre lui-même celle qui n'aura pas été adoptée. (Ex. : Quelle est la femme qui aime le mieux? celle qui, par prudence, défend à son amant de paraître dans un tournoi? ou celle qui, par fierté, lui demande d'y briller? — De deux amants, quel est le moins malheureux : celui qui a perdu la vue ou celui qui a perdu l'ouïe? — Lequel est préférable : posséder sa maîtresse sans la voir ni lui parler, ou avoir toute liberté de la voir et de lui parler, sans la posséder jamais? — Au xv[e] siècle, Brantôme reprendra toutes ces difficiles questions.) — M. J. Bédier considère comme incontestable que ces pièces étaient l'œuvre de deux poètes chantant devant une noble assistance ou devant une assemblée de confrères.

Le nombre des *chansons pieuses*, toujours associées aux anthologies les plus profanes et les plus libres du moyen âge, est assez considérable; mais ces pièces sont loin de valoir les compositions du même genre, écrites en latin par un Adam de Saint-Victor, un Philippe de Grève.

On peut distinguer dans la production lyrique des troubadours les trois périodes suivantes : 1° 1090-1140; 2° 1140-1250 (commencement de la décadence); 3° 1250-1290. La France du Midi a été en possession d'une poésie lyrique organisée et déjà développée avant la France du Nord. Les trouvères et les troubadours maniant des idiomes différents et appartenant à deux civilisations distinctes doivent leur contact peut-être à la croisade de 1147, à des circonstances spéciales (mariages des deux filles d'Éléonore d'Aquitaine avec Henri I[er] de Champagne et Thibaut de Blois), aux voyages des poètes et des jongleurs. La dernière période, comprenant les deux derniers tiers du siècle de saint Louis, est caractérisée par une recherche de plus en plus grande des subtilités de la versification et des combinaisons rythmiques.

En France et en Allemagne, on commence à peine à étudier les mélodies des troubadours, des trouvères et des Minnesänger, longtemps considérés comme justiciables des littérateurs, non des musiciens. Au début de son livre *Trouvères et troubadours* (1909), Pierre Aubry reproche justement à nos romanistes d'avoir négligé la moitié de leur devoir philologique en rétrécissant de façon étrange la notion du lyrisme médiéval et en se bornant à l'analyse de ses formes verbales. Il rappelle qu'au xviii[e] siècle Levesque de la Ravallière, qui édita en 1742 les poésies

du roi de Navarre, et de La Borde, dans ses minuscules et élégants *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy* (1781, 2 vol. in-16), donnèrent un bon exemple en publiant un texte musical à côté du texte poétique, mais que cet exemple ne fut pas suivi, et que ni Paulin Paris dans son étude sur les trouvères chansonniers (t. XXIII de l'*Histoire littéraire de la France*), ni ses successeurs ne jugèrent à propos de prendre la musique en considération. La critique contemporaine, dont Pierre Aubry était, dans ce domaine, un des maîtres, a cette lacune à combler. Ce qui peut consoler notre amour-propre sans diminuer d'ailleurs nos regrets, c'est qu'en ce qui concerne l'Allemagne, M. Hugo Riemann signale une situation identique, au sujet de laquelle il se livre aux mêmes doléances. Le 4e vol. des « *Minnesänger* » de Fr. H. von der Hagen contient bien des fac-similés de la notation des manuscrits d'Iéna et de Nithardt; mais c'est « un cas isolé... » (!) Il est vrai que si on veut donner, après le fac-similé, une traduction claire fondée sur une correcte interprétation rythmique, il faut résoudre de difficiles problèmes. Le devoir des romanistes était d'aborder au moins ces problèmes.

Il est certain que dans la lyrique des troubadours et des trouvères, le rythme de la mélodie ne doit pas être en contradiction avec celui des vers; il doit faire corps avec lui. Tout le monde admet ce principe. Il est simple, général, et fort raisonnable. Mais voici la source des difficultés : le français du XIIIe siècle n'ayant pas l'organisation du latin antique, on ignore, en dehors de quelques coupes essentielles, comment le poète musicien a conçu le rythme organique de ses propres vers; et la notation des manuscrits, pour la raison indiquée plus haut, est équivoque en ce qui concerne la valeur des durées. Voici, par exemple, un quatrain d'Adam de la Hale :

Dame, vos hom vous estrine
D'une nouvèle canchon;
Or verrai à votre don
Si courtoisie y est fine.

Y a-t-il, dans chaque membre de cette période, une mesure musicale? D'après le débit le plus naturel, ce pour-

rait être une mesure variable (si l'on traduit les toniques par une blanche et les atones par une noire) :

Dame, vos hom, vous es - tri - ne — dactyles (4 temps) : 3 mesures.

D'une nou - vè - le can - chon; — — —

Or ver - rai à vo - tre don — trochées (3 temps) : 4 mesures.

Si cour - toi - sie y est fi - ne — — —

ou bien le poète entendait-il égaliser toutes les durées :

Dame, vos hom, vous es - tri - ne

D'une nou-vè - le can-chon

Il est assez étrange d'attribuer un temps fort à la 1ère et à la 3e syllabe d'un mot comme « *nouvèle* », en mettant le temps faible au milieu; mais cette scansion (adoptée par M. Hugo Riemann) a très bien pu être celle du poète-compositeur.

Enfin, de Coussemaker se conforme, dans sa traduction, au rythme suivant :

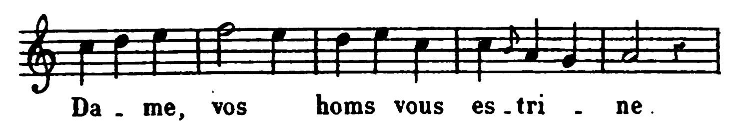
Dame, vos hom, vous es - tri - ne

D'une nou - vè-le can - chon

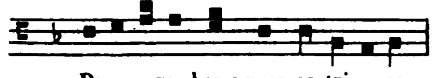
M. Riemann s'irrite de voir que la mélodie a 5 mesures dans cette version, alors que le vers lui paraît n'en avoir que 4, et il déclare inadmissible cette non-concordance. Sans trouver bien satisfaisante la scansion par iambes que donne de Coussemaker, j'avoue ne pas en être très choqué; supposer (pour ce point spécial) entre le rythme du vers et celui de la mélodie, une connexité telle que le premier

serve de critérium pour la détermination du second, c'est prendre comme principe l'identité de deux choses dissemblables. De tels vers ne sont pas constitués, comme ceux d'un Virgile ou d'un Horace, par la juxtaposition ou l'enchaînement d'une suite de pieds nettement définis : ils peuvent acquérir, et seulement alors, cette forme précise lorsque des durées musicales sont assignées par la notation à chaque syllabe; rien ne nous dit qu'en eux-mêmes, ils aient tel nombre de pieds ou de mesures plutôt que tel autre. J'ose dire que nous voyons reparaître ici le motif de confusion qui règne dans tout l'ensemble de la théorie musicale du moyen âge, et qui consiste à parler des choses modernes comme si l'antiquité, avec ses règles ou ses usages propres, continuait toujours.

De Coussemaker traduit ainsi le vers cité plus haut :



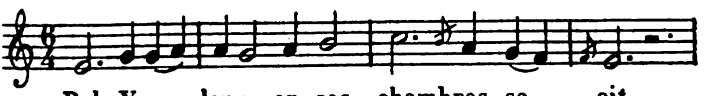
Or le manuscrit donne le texte suivant :
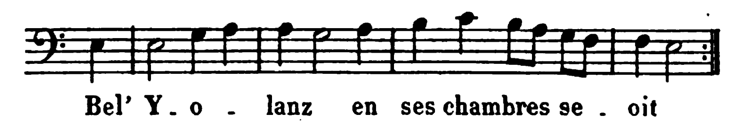


Le moins que l'on pourrait exiger d'un traducteur moderne, c'est qu'il supprimât les barres de mesure, dont il n'y a pas trace dans le manuscrit et qui sont une source de difficultés inutiles! En se référant aux règles de la notation proportionnelle (exposées par de Coussemaker dans son *Harmonie au moyen âge)* on peut arriver à établir une version et à la justifier. Mais il est des cas tout différents. Tel celui de la gracieuse chanson :

> Belle Iolanz en ses chambres seoit,
> D'un boens amiz une robe cosait.

Pierre Aubry traduit :



M. Riemann qui, pour chaque problème, propose presque toujours une nouvelle solution, traduit ainsi :



Rien n'est plus différent : au lieu d'un rythme ternaire, nous avons un rythme binaire; au lieu d'un membre de phrase commençant avec la mesure et appuyant la première syllabe sur le temps fort, nous avons une anacrouse. Ici, la première note vaut trois temps; là, elle en vaut un seulement; ainsi des autres. Le lecteur qui veut se rendre compte de cette étrange divergeance d'interprétation, ne manque pas de recourir à la source, au texte original; il ouvre donc, au f° 64, le chansonnier dit « de saint-Germain » format d'un paroissien ordinaire, qui est à la B. N., fonds français n° 20050; et il est tout étonné d'y trouver... des neumes sur lignes, c'est-à-dire des figures de notes qui n'ont rien de commun avec la notation proportionnelle et auxquelles on ne saurait attribuer qu'arbitrairement des valeurs de durée précises. Le *mi* initial vaut-il une blanche pointée ou une noire? Le manuscrit ne le dit aucunement. Le signe qu'il emploie est une sorte d'accent circonflexe dont la barre de droite serait plus large que la barre de gauche. L'ensemble est quelque chose comme le schéma d'un vol d'oiseaux sommairement dessinés. La notation est neumatique; l'indication des durées lui est absolument étrangère.

Comment se fait-il donc qu'un critique moderne fasse dire à un texte, contrairement à la première règle de toute méthode raisonnable, autre chose que ce qui est dit dans le texte lui-même? Nous touchons ici à une question délicate, déjà indiquée au moment où nous avons eu à parler des drames liturgiques.

On s'est cru autorisé à appliquer aux mélodies des trouvères, y compris celles qui en apparence sont les plus étrangères à ce système, la théorie des *modes*, telle qu'elle est donnée par les théoriciens à partir du XIII[e] siècle. A cette époque, le mot *mode*, qui signifiait auparavant l'ordre de succession des intervalles de ton et de demi-ton, est

employé dans un autre sens : il désigne la formule rythmique employée par le musicien comme base de sa composition. Cette théorie reparaît dans tous les traités d'*Ars mensurabilis* et semble avoir le caractère d'une tradition. Il y a six modes. Le premier est l'équivalent de l'iambe antique :

Le second, renversement du premier, équivaut au trochée :

Le troisième est formé de trois éléments :

Le quatrième est le renversement du précédent :

Le cinquième ne comprend que des longues de trois temps :

Le sixième enfin est uniquement composé de brèves et de semi-brèves :

Les théoriciens enseignent qu'un mode est *parfait* quand il se termine sur une note de même nature que la note par laquelle il a commencé; *imparfait*, dans le cas contraire.

Telle est la théorie que l'on a cru pouvoir appliquer aux textes qui nous occupent; tel est le cadre étroit dans lequel on a voulu faire entrer les mélodies des troubadours et des trouvères. Le musicien choisit un mode, un des trois premiers le plus souvent (les trois derniers étant assez rares); et il le conserve d'un bout à l'autre de sa chanson. Il est possible que la séméiographie dont il se sert ne l'indique pas; mais le mode n'en est pas moins réel; il est seulement à l'état *latent*... Il s'agit de le retrouver. On y arrive avec un peu d'adresse. Le vers littéraire a-t-il une terminaison

masculine? on commence par mettre une barre de mesure avant sa dernière syllabe, qui, étant accentuée, ne peut tomber que sur un temps fort; puis, de proche en proche, on remonte jusqu'au début du vers, et, en tenant compte des accents, on arrive, après avoir essayé diverses hypothèses, à retrouver le rythme « latent ».

Ce système est ingénieux mais implique trop de risques. Il n'est guère possible de le considérer comme apportant la solution du problème. Que les théoriciens aient eu en vue une mesure réelle lorsqu'ils parlent des modes de trois syllabes (dactyliques, anapestiques) s'ajoutant au trochée et à l'iambe seuls usités dans l'ancienne versification populaire, cela est fort douteux. En second lieu, une pareille doctrine a été, semble-t-il, ignorée des troubadours. Enfin, l'emploi du *système modal* ou, comme on a dit, du *rythme latent*, supposerait résolue une question qui ne l'est pas, ou ne saurait l'être que si on échafaude encore des hypothèses: c'est la question de savoir si, en dépit des apparences en beaucoup de cas, les mélodies des trouvères et des troubadours doivent être annexées aux monuments de la musique *mesurée*. P. Aubry a fait un grand effort pour donner une réponse affirmative. Afin de prévenir l'objection qui pourrait être tirée de la forme même des notes dans certains manuscrits, il distingue trois états dans la notation mesurée. Dans un *premier état*, cette notation est à peine dégagée des signes de la notation liturgique : les longues et les brèves sont indistinctes; les ligatures n'ont pas de signification déterminée; rythme et mesure sont à l'état « latent ». Dans un *état intermédiaire*, les longues sont nettement distinguées des brèves (ceci est une interprétation du critique, mais ne résulte nullement d'une nouvelle disposition graphique); mais les ligatures n'ont pas encore de valeur par elles-mêmes : leur signification est déterminée par le *modus* de la pièce et la place occupée par cette ligature dans la formule modale. Dans son *état définitif*, la musique mesurée du XIII[e] siècle a atteint son plus haut point de perfection; il est possible de « déterminer avec critique et sûreté, *croyons-nous*, les règles de lecture » (ex. : le manuscrit du roman de Fauvel). P. Aubry s'ffeorce ensuite de donner une autre base nécessaire à sa démonstration en raisonnant

ainsi : 1° dans tels manuscrits (par ex. le 844 et le 12.615 de la B. N.) les chansons monodiques sont de la même main et appartiennent au même système de notation que les motets à deux voix contenus dans les mêmes recueils; or ces motets sont mesurés : les chansons monodiques le sont donc aussi (conclusion qui ne paraît pas s'imposer); 2° certaines chansons notées de façon indéterminée dans les mss. 844 et 12.615 de la B. N. se retrouvent dans le ms. 196 de Montpellier, où, de toute évidence, elles sont mesurées. Elles le sont donc aussi dans les mss. 844 et 12.615. Dans ces derniers, « le rythme et la mesure sont à l'état latent. Ces éléments sont exprimés en clair dans les monuments de Montpellier, Bamberg, etc... » (Mais n'y a-t-il pas aussi des mélodies de plain-chant qui ont été employées dans des compositions polyphoniques mesurées? Et si le raisonnement était valable, ne faudrait-il pas en conclure que le plain chant, lui aussi, a été mesuré dès l'origine?)

La vérité paraît être du côté de M. Hugo Riemann, lorsqu'il n'admet pas une mesure rigide, et attribue au rythme du vers une grande influence sur celui de la mélodie; mais le rapide exposé d'une question si diversement résolue par des archéologues de grande autorité montre qu'il est encore impossible de donner une interprétation exacte de la lyrique des troubadours et des trouvères. La seule conclusion un peu ferme à laquelle nous nous arrêterions volontiers, c'est que dans tout essai de transcription moderne, il est à la fois dangereux et erroné d'employer la barre de mesure.

Voici maintenant les principales sources avec les noms de ces musiciens-poètes; nous les reproduirons exactement d'après les manuscrits, sans nous embarrasser de décider si, en ce qui concerne les troubadours, ces noms doivent être reproduits en provençal ou en français :

1° *Manuscrit français 844 de la Bibliothèque Nationale de Paris.*

Ce manuscrit, utilisé par la Borde sous le nom de « manuscrit du roi », fit partie de la bibliothèque de Mazarin, puis de la bibliothèque royale (n° 7222). Il est sur vélin in-4° (315 mm. sur 215) du XIIIe siècle; 217 feuillets, à 2 colonnes, avec initiales ornées. Les chansons sont généralement notées; mais certaines notations n'ont pas été achevées.

Les poètes-musiciens, dont les chants s'y trouvent, sont : Willaumes li Viniers, li prince de le Mourée, li cuens d'Anjou, li quens de Bar, li dux de Brabant, li vidames de Chartres, Sauvages, Bestournès, li rois de Navarre, Richart, Jakes de Cysòn, Huges de Bregi, Tiebaus de Blason, Alars de Caus, Pieres de Corbie, Cevaliers, Gasse, Andrius Contredis, Pierre de Molins, Quenes de Bifthune. Joifrois de Barale, Morisses de Creon, Gilles de Beaumont, Hues d'Oysi, Jehans de Louvois, li chastelains de Coucy, Bauduins des Auteus, Bouchars de Malli, Jehans de Braine, Gile de Vies Maisons, Hues de Saint-Quentin, Raous de Ferières, Raous de Sissons, Pierres de Créon, Gautiers d'Argies, Hues de la Ferté, Jehans de Trie, Jehans Bodeaus, Jehans Erars, Baudes de le Kakerie, Jehans de Nueville, Lambert li Avules, Ernous li Vielle, Monios, Symons d'Autie, Giles li Viniers, Colars li Bouteilliers, Gilebers de Bernevile, Blondiaus, Audefrois li Bastars, Wibers Kaukesel, Adans de Gievenci, Robers de le Piere, Thumas Heriers, Pierekins de le Coupele, Josselins de Digon, Mahius de Gant, Jakes li Viniers, li moines de Saint-Denis, Gontiers de Soignies, Roufins de Corbie, Cardons de Croisilles, Rogiers d'Andelis, Oudars de Lacheni, Ernous Caus, Pieros de Bel Marcais, Guios de Digon, Pieros li Borgnes de Lille, Mahius li Juis, li chievre de Rains, Gautiers d'Espinau, Maroie de Dregnau de Lille, Jehans Fremaus de Lisle, Robert du Chastel, Aimeric de Peguilhan, Folquet de Marseille, Bernart de Ventadour, Rigaut de Barbezieux, Jaufre Rudel, Gaucelm Faidit, Albertet de Sisteron, Raimon Jordan, Marcabrun, Daude de Prades, Gui d'Uissel, Peire Vidal, Peirol, Helias Fonsalada, Guillem Aimar, Pons de Capdeuil, la comtesse de Die.

2° *Manuscrit français 20.050 (ibid.).*

Ce manuscrit (anc. Saint-Germain, fr. 1.989) est un petit in-16 (180 mm. sur 118) qui a appartenu à Séguier; il a 173 feuillets. Il est du xiii[e] siècle, à une seule colonne. Il comprend 257 chansons, pastourelles, etc., anonymes, écrites de mains différentes. La musique n'y est pas toujours notée; parfois les portées sont seules marquées (f[os] 36, 77, 81, etc.); parfois elles n'ont même pas été tracées (f[os] 156, 160, etc.).

Des annotations d'une main moderne permettent d'attribuer ces chansons aux poètes musiciens : li chastelain de Couci, Godefroi de Chastillon, Hughes de Bregy, Gaces Brullé, Gautier d'Épinal, vidame de Chartres, Bestornés, Gautier de Nabilly, Crestien de Troies, Gautier de Bregy, le Chievre, de Reims, Erard de Brienne, Josselin de Dijon, Colin Muset, le chastelain d'Arras, li chapelains de Loon, Pierre de Belmarcais, Gilles de Viesmaisons, Thibaud de Blason, Gilebert de Berneville, la duchesse de Lorraine, Quene de Béthune, Pieres de Craon, Raoul de Soissons, Jaques de Cison, le

DUC DE BRABANT, LE ROI DE NAVARRE, PIERRE D'ANGECOURT, GUIOT DE DIJON, JEHANS DE MEZ, RENAUS DE TRIE, PIERROS LI BORGNES, AUDEFROIS LE BATARD, GIRARS DE BOULOGNE, LE BOSSU D'ARRAS, ROBERS DU CHASTEL, GOBIN DE RAINS, LI CUENS DE BAS.

Beaucoup de ces chansons n'ont pas été identifiées.

3° *Manuscrit français 845 (ibid.).*

Ce manuscrit (anc. 7.222², Cangé 67) a appartenu à Cangé, à Guyon de Sardière et à madame Varennes-Godes. Il est sur vélin, du XIIIe siècle, à deux colonnes, in-4° (300 mm. sur 208), 191 feuillets. Une partie des chansons porte des noms d'auteurs à l'encre rouge, les autres sont anonymes. Tout le manuscrit est noté et a des lettres ornées.

Poètes musiciens : THIBAUT DE CHAMPAGNE, GASSE BRULLÉ, LE CHASTELAIN DE COUCI, BLONDIAX DE NEELE, LI CUENS D'ANJOU, HUGUE DE BRESI, PERRIN D'ANGECOURT, TIERRIS DE SOISSONS, GILLEBERT DE BERNEVILLE, TIEBAUT DE BLAZON, GAUTIER D'ARGIES, MONIOT D'ARRAZ, RICHART DE SEMILLI, LI VIDAME DE CHARTRES, ROBERT DE BLOIS, RAOUL DE FERRIERES, ROBERT DE RAINS, MONIOT DE PARIS, OEDE DE LA COUROIERIE, JEHAN ERARS, RAOUL DE BIAUVES, GAUTIER D'ESPINAIS, JAQUES DE CHISON, GONTIER DE SOIGNIES, SIMONS D'AUTIE, JEHAN L'ORGUENEUR, RICHARS DE FORNIVAL, VIELARS DE CORBIE, ODARZ DE LACENI, BAUDE DE LA QUARRIÈRE, LI TRESORIERS DE LILLE, GILES DE MESONS, BRUNIAX DE TORS, COLIN MUSET, JAQUES DE HEDIN, LI DUX DE BREBAN, COLARS LI BOTEILLERS, GOBIN DE RAINS, ROBERT MAUVOISIN, JACQUES D'OSTUN, GILE LI VINIERS, AMAURI DE CREON, CHANOINE DE SAINT-QUENTIN, BAUDOIN DES AUTIEUS, CHARDON DE RAINS, SAUVAGE D'ARRAZ, AUBINS DE SEZANE, ROBERT DE MARBEROLES, PHELIPPE PAON, GUILLAUME LI VIGNIRRES, ROGERET DE CAMBRAI, JEHAN DE MESONS, LI CUENS DE BRETAIGNE, ROBERT DU CHASTEL, LANBERT FERRIS, JEHANS LI CUVELIERS, EXTACES DE RAINS, CARASAUZ, MAHIU DE GANT, LI CUENS DE LA MARCHE, JEHAN FRUMIAX, GUILLAUME VEAUS, VILAINS D'ARRAZ.

Les autres chansons (du folio 144 au folio 186) sont anonymes. Parmi elles, on a pu en identifier, qui sont de : GACE BRULÉ, GUILLAUME LE VINIER, MONIOT D'ARRAS, JEHAN DE NUEVILLE, LE CHAPELAIN DE LAON, ALARS DE CAUS, BLONDEL, COLIN MUSET, JEHAN D'ESQUIRI, GONTIER DE SOIGNIES, AUBOIN DE SEZANNE, LE CHASTELAIN DE COUCI, GILLES DE VIESMAISONS, HUGUES DE BERZY, LE ROI RICHARD, MATHIEU LE JUIF, JEHAN DE BRIENNE, QUESNES DE BETHUNE, LA DUCHESSE DE LORRAINE.

4° *Manuscrit français 846 (ibid.).*

Ce manuscrit (ancien 7.222³, Cangé 66), vient de la bibliothèque Baudelot. C'est un volume du XIIIe siècle, sur vélin, à deux colonnes, in-8° (242 mm. sur 160), de

151 feuillets. Les 383 chansons, classées par ordre alphabétique, ont été identifiées par Cangé; la musique est toujours notée. Le manuscrit a des capitales ornées

Poètes-musiciens : Adam le Boçus, Aubins de Sezane, Audefrois li bastars, Blondiaux de Nesle, Carausaux, le chastelain de Couci, Colars li Bouteillers, Colin Muset, le cuens d'Anjou, le cuens de Bretaigne, le cuens de Braine, le cuens de la Marche, le duc de Brabant, Estace de Rains, Gaces Brulez, Gauthier d'Argies, Gauthier d'Espinais, Gauthier de Soignies, Gilbert de Berneville, Girardins de Bouloigne, Guios de Digon, Gobin de Rains, Guillaume li Viniers, Hugues de Bresi, Jacques de Chison, Jehan Erars, Jehan de Maison, Jehan de Nuevile, Jehan li Cuveliers d'Arras, Lambert Feris, Mahieu de Gant, Moniot de Paris, Oudart de Laceni, Perrin d'Angecort, Pierre de Creon, Thibaut de Navarre, Richart de Fornival, Richart de Semilli, Robert Mauvoisin, Robert de Reims, Robert du chastel d'Arras, Thibaut de Blazon, Thomas Eriers, le vidame de Chartres, Renaud de Salveil.

5° *Manuscrit français 847 (ibid.).*

Ce manuscrit (ancien 7.222⁴, Cangé 65) est de plusieurs mains, de la fin du xiiiᵉ siècle. De format in-16 (193 mm. sur 139), sur vélin, il comprend 340 chansons et 228 feuillets (moins le feuillet 92). Les pièces donnent d'abord les noms des auteurs, puis sont anonymes; la table des auteurs a été dressée par Cangé en tête du volume. Les chansons en général sont notées, sauf quelques-unes où les portées sont seules tracées (fᵒˢ 23, 24, etc.). Le manuscrit a des lettres historiées.

Poètes-musiciens : Adans de le Hale, Aubin de Sezane, Baude de la Quarriere, Baudoin des Autieus, Baudoin Lorgueneur, Blondiau de Neele, Burniaus de Tors, chanoine de Saint-Quentin, Chardons, li chastelains d'Arras, li chastelains de Couci, le Chievre de Rains, Colars li Boteilliers, Colin Muzet, li cuens d'Anjou, li dux de Breban, Eustace li Paintres, Gaces Brullez, Gautier d'Argies, Gautier d'Espinais, Gillebert de Berneville, Gille de Mesons, Gilles li Viniers, Gobin de Rains, Gontier de Soignies, Hugues de Bresil, Huitaces de Fontaines, Jaques de Chison, Jaques de Hedine, Jaques d'Ostun, Jehan Erars, Jehanot Paon, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Odart de Laceni, Oede de la Couroierie, Perrin d'Angecort, Pierre de Creon, li quens de Bretagne, Raoul de Beauves, Raoul de Ferrieres, Raoul de Soissons, Richart de Fornival, Richart de Semilli, Robert de Blois, Robert de Marberoles, Robert de Rains, Robert Mauvoisin, Rogeret de Canbrai, li rois de Navare, Sauvage d'Arras, Simon d'Autie, Tiébaut de Blazon, li tresoriers de l'Ille, Vielars de Corbie, li vidame de Chartres.

6° *Manuscrit français 1.591 (ibid.).*

Ce manuscrit (ancien 7.613), du XIVe siècle, est sur vélin, de 184 feuillets (245 mm. sur 171), à une seule colonne. La plupart des 264 pièces sont anonymes; généralement la musique est notée, sauf pour quelques jeux-partis. Ce manuscrit a appartenu aux Dupuy.

Poètes-musiciens : LE ROY DE NAVARRE, HUBERT CHANCESEL, ANDRIEU CONTREDIS, ANDRIEU DOUCHE, RICHART DE FOURNIVAL, LI VIDAMES DE CHARTRES, QUESNES, AUDEFROIS LI BASTARS, JAQUES DE DEMPIERRE, MONNIOS, SENDRART, JEHAN DE TOURNAY, COLART LE CHANGEUR, RENIER DE QUARIGNON, HUE, GUILLAUME LI VINIER, SAUVAGE, GASSES BRULÉZ, LE CHASTELAINS DE COUCY, RAOUL DE SOISSONS, HUC DE BARGY, PIERRE DE CRAON, BLONDIAUS, CARASAUS, ROBERT DU CHASTEL, MARTINS LI BÉGUINS, GASTEBLÉ, CUVELIERS, GERARDIN DE BOULOINGNE, CHRESTIEN DE TROIE, JEAN LE CHARPENTIER D'ARRAS, PERRIN D'ANGECOURT, ETC.

7° *Manuscrit français 12.615 (ibid.).*

Ce manuscrit (ancien supplément français 184), connu sous le nom de « chansonnier de Noailles », appartenait d'abord au maréchal de ce nom. Bien conservé, ce volume in-4° sur vélin (305 mm. sur 202) est sur une colonne, de la fin du XIIIe siècle et du XIVe siècle, et compte 233 feuillets. La musique manque souvent.

Poètes-musiciens : LI ROIS DE NAVARRE, LI QUENS DE BRAINE, CHOLARS LI BOUTELLERS, WILLIAUMES LI VINIERS, GHILEBERS DE BERNEVILLE, SYMONS D'AUTIE, HUES D'ARRAS, ROUFINS DE CORBIE, SAUVALES CHOSES, CARDONS DE CROISILLES, ROGIERS D'ANDELIS, ROBERS DE BLOIS, HUES DE SAINT-QUENTIN, OUDARS DE LACENI, ERNOUS CAUPAINS, CRESTIIENS DE TROIES, JEHANS DE NOEVILE, WILARS DE CORBIE, SALVAGES DE BÉTUNE, BESTORNÉS, BAUDE DE LA KAKERIE, PERROS DE BEL MARCAIS, ALARS DE CHANS, JAKEMES DE CYSOIG, HUES D'OISY, AUDEFROIS LI BASTARS, VILAINS D'ARRAS, MAHIUS DE GANT, JAKEMES LI VINIERS, LI MOINES DE SAINT-DENIS, PIERRE LI BORGNES DE LILLE, JEHANS D'ESQUIRI, JEHANS BODEAUS, CAPELAINS DE LOON, ADANS DE GIVENCI, GILLES LI VINIERS, JEHANS ERARS, BLONDEAUS, MAHUIS LI JUIS, JOSELINS DE DIJON, JEHAN DE TRIE, RICARS DE FURNIVAL, RAOLS DE SISSONS, GAUTIERS D'ESPINAU, QUENES MUERISSES, DE CREON, ROBERS DE MEMBEROLES, HUGHES DE BRÉGI, BOUCARS DE MARLI, LI VIDAME DE CHARTRES, TIEBAUS DE BLASON, AUBUINS, GONTIERS, MONIOS, PIERES DE CORBIE, RAOUS DE FERIERES, PIEREKINS DE LE COUPELE, LI QUENS DE COUSI, THUMAS HERIERS, ANDRIUS CONTREDIS, GAUTIERS D'ARGIES, HUES DE LA FERTÉ, PIERES DE MOLINS, BAUDUINS DES AUTIEUS, KIEVRE DE RAINS, GUIOT DE DIGON, GASSE BRULLÉS, ROBERS DE LE PIERE, WIBERS CAUKESEL, SIMONS D'AUTIE, JEHANS DE RENTI, ADANS LI BOÇUS.

8° *Manuscrit français 24.406 (ibid.).*

Ce manuscrit (catalogue de Bure 2.719, anc. La Vallière 59), est du milieu du XIIIe siècle. Sur vélin in-4° (285 mm. sur 195), 155 feuillets. Il comprend des chansons profanes, qui ne sont pas identifiées dans le manuscrit, et des chansons à la Vierge. La première partie (celle des chansons) est notée. Les initiales sont ornées.

Poètes-musiciens : LE ROI DE NAVARRE, RICHARD DE SEMILLI, GASSE BRULÉ, VIDAME DE CHARTRES, PERRIN D'ANGECOURT, MONIOT D'ARRAS, CHASTELAIN DE COUCY, RAOUL DE SOISSONS, GUILLEBERT DE BERNEVILLE, THIBAUT DE BLASON, THIERRY DE SOISSONS, MARTIN LE BÉGUIN, GAUTIER D'ESPINAU, etc.

9° *Manuscrit R. 71 de la Bibliothèque Ambrosienne, à Milan.*

Ce manuscrit, sur parchemin, du XIVe siècle (142 feuillets de 280 mm. sur 190), comprend (d'après M. Beck), des chansons notées des poètes suivants : FOLCHET DE MARSEIA, BERNARD DE VENTADOR, G. FAIDIZ, ARNAUT DE MIROILL, NAIMERIC DE PUGUNAN, PIFRE VIDAL PEROL, PEIRE RAIMON DE TELOSA, R. DE VAQEIRAS, RICHART DE BERBEZIL, RAIMUND DE MIRAVAL, NARNARD DANIEL, GINELM DE SANDISLER, EXPONZ DE CAPDOILL, NUC DE SANSIR, PERDIGON.

10° *Manuscrit C. V. 181 de la Bibliothèque Chigi, à Rome.*

Ce manuscrit, qui renferme plusieurs ouvrages différents, est du XIVe siècle. Il comprend, entre autres, des chansons notées de : GUIR[AUT] DE BORNELH, DU COMTE DE POITOU, et d'anonymes.

11° *Manuscrit Christine 1.490 de la Bibliothèque Vaticane, à Rome :*

Ce manuscrit du XIVe siècle, de format moyen, a appartenu à Claude Fauchet; il est mutilé; il renferme 181 feuillets, sur deux colonnes. Les portées sont tracées, mais les notes manquent parfois.

Les auteurs sont : LI ROIS DE NAVARE, LI CASTELAINS DE COUCI, GAUTIER DE DARGIES, GASSON, LE VIDAME DE CHARTRES, PIERRES DE MOLAINES, QUENES DE BIETUNE, LE DUC DE BRABANT, UGES DE BRESI, MEURISSES DE CRAON, JAKEMON DE CISON, RAOUS DE SOISSONS, WILLAUME LI VINIER, RICHART, MOUNIOS, ADANS LI BOÇUS, GAIDIFER, JAKEMES LI VINIERS, ROBERT DE CASTEL, JEHANS LI PETIS, WILLAUMES VEAUS, BAUDES AU GRENON, HENRIS AMIONS, MAIHIEU DE GANT, SIMONS D'AUTIE, COLARS LI BOUTEILLIERS, JEHAN BRETEL D'ARRAS, ROBERT DE LE PIERE, JEHAN

FREMAUS DE LISLE, JEHAN DE GRIÉVILER, JEHANS DE LA FONTAINE DE TOURNAI, WILLAMMES D'AMIENS, BLONDIAUS DE NEELE, GILEBERT DE BERNEVILLE, PERRIN D'AUCICOURT, CUVELIER, MARTIN LE BEGIN, THUMAS HERIERS, WASTEBLÉ, CRESTIENS DE TROIE, JEHANS ERARS, NIEVELOS AMIONS CARASAUS.

12° *Manuscrit Egerton 274 du Bristish Museum, à Londres.*

Ce manuscrit (ancien Van de Velde, 15.119), est un petit volume sur vélin de la seconde moitié du XIIIe siècle. Dans la seconde partie se trouvent des chansons avec musique de :

COLARD LI BOUTILLER, RAOULS, JEHANS DE NUEFVILLE, GRASSES BRULEZ, LE CASTELLAIN DE COUCY, ET D'ANONYMES.

Il n'y a pas d'ouvrages généraux, qui donnent les indications biographiques essentielles sur les principaux trouvères et troubadours. Mais des renseignements précieux sur l'existence de ces poètes lyriques sont fournis soit par d'anciennes sources, soit par des articles autorisés ou des monographies importantes.

Ainsi, pour les troubadours, une série de biographies assez courtes et sèches, mais intéressantes, a été conservée dans plusieurs manuscrits des chansonniers provençaux, notamment dans les manuscrits français 1.592, 1.749, 854, 12.473 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Plusieurs sont dues à Hugue de Saint-Circ. Ces biographies n'ont pas une autorité indiscutable et il faut les contrôler; mais elles donnent en tous cas un tableau fidèle de la haute société intellectuelle de l'époque.

V. RAYNOUARD, *Choix des poésies des troubadours*, t. V (1820); — ROCHEGUDE, *Parnasse Occitanien* (1819); — MAHN, *Die Biographieen der Troubadours* (2e éd., 1878); et *Die Werke der Troubadours* (1846-1882, 2 vol.). Une traduction française (*Les vies des troubadours écrites en roman*) en fut publiée en 1866; et une traduction italienne, par le comte GALVANI, a paru en 1870. DIEZ s'en est servi dans son ouvrage : *Leben und Werke der Troubadours* (2e éd., 1882). Enfin, M. C. CHABANEAU en a donné une édition intégrale dans la nouvelle *Histoire du Languedoc*, t. X, 209 (*Les biographies des troubadours, en langue provençale*, Toulouse, 1885, gr. in-4°). Il a intercalé des extraits de divers auteurs relatifs à ces poètes (Guillaume de Malmesbury, Orderic Vital, Etienne de Bourbon, Benvenuto da Imola, etc.). Cette édition, excellente à tous égards, comprend un appendice très utile : c'est la liste de tous les poètes et

auteurs provençaux du moyen âge. — Il faut encore mentionner pour les poètes provençaux, des ouvrages qui dérivent de ces vies manuscrites : Jean de Nostredame : *Les vies des plus célèbres poètes provençaux*, Lyon, 1575; et Millot (l'abbé), *Histoire littéraire des troubadours, contenant leurs vies*, 1774, 3 vol. in-12.

Pour les vies des trouvères, il n'est pas de source analogue, et offrant une pareille unité. Aucun travail, par conséquent, ne rendra les services de l'ouvrage de M. Chabaneau. L'article général le plus complet est celui de Paulin Paris aux tomes XXII et XXIII de l'*Histoire littéraire de la France*.

Les pays allemands ont eu, eux aussi, leurs troubadours et leurs trouvères : ils s'appellent les *Minnesänger* (du vieux mot *Minne*, indiquant la pensée sentimentale dont l'objet est la femme aimée, et *Sänger* = chanteur). Leur âge d'or commence en 1180. Que leur lyrisme ne soit qu'une imitation, une continuation ou un reflet du lyrisme provençal, lequel a rayonné partout, sur l'Italie de Dante et de Pétrarque, comme en Espagne, comme dans la France du Nord et au delà grâce aux trouvères, c'est ce que certains critiques d'outre-Rhin n'admettent pas, mais ce qui paraît certain. Ils ont chanté l'amour et cette sorte de rituel idéaliste dont notre poésie courtoise l'avait entouré. Le respect de la femme, dit un auteur allemand contemporain (Hermann Kluge) est « quelque chose de purement germanique, *etwas echt deutsches*... » Le Minnesänger Wolfram von Eschenbach dit cependant avec précision que « *de Provence* sont venues en pays allemand les bonnes traditions : *Von Profanz in tütsche Land die rechte Mere uns sind gesannt.* (Le même Wolfram, dans son *Parzival* — écrit en 1205 et 1215 — cite, parmi ses modèles, Chrétien de Troyes et *Kyot* (*sic*) *von Provence.*) Ils ont eu aussi des *Lieder* religieux dont le principal sujet, comme en France, a été la Vierge Marie, et des *Lieder* politiques. Leurs poèmes ont une grande variété de rythme (*dôn* = mètre) et de mélodie (*Wise, Weise*); ils se composent d'une série de strophes dont chacune est formée de trois parties : *Stolle, Gegenstolle* (équivalents, en petit, de *strophe* et *antistrophe*) et un *Abgesang*, assez développé (sorte de réduction de l'*épode* antique). Ils n'étaient pas destinés à être lus, mais chantés; ils étaient même, à la cour des princes et dans les châteaux des nobles, accompagnés d'un instrument, d'ordinaire la viole,

« mit der *fidelen* », ou « nach der *gigen* ». Selon l'usage français, beaucoup de Minnesänger avaient auprès d'eux un garçonnet chanteur, un « *Singerlein* » à qui ils apprenaient un chant et qu'ils envoyaient ensuite, comme une lettre vivante, à la dame de leurs pensées (Ainsi, le troubadour B. de Ventadorn faisait porter sa chanson par le jongleur Corona à sa dame de Narbonne).

La B. N. de Paris a possédé jusqu'en 1888 un très beau recueil des poésies (texte littéraire seul) des Minnesänger formé, au commencement du XIV[e] siècle, par un patricien de Zurich, Roger Manessé; après en avoir fait faire une reproduction phototypique (2 vol. *anc.* allemand 32, *fac-sim.* folio 271-272), elle l'a cédé, contre d'autres manuscrits, à un libraire de Strasbourg; il est aujourd'hui à la Bibl. palatine de Heidelberg.

On a souvent parlé d'un grand concours de chanteurs qui aurait eu lieu au commencement du XIII[e] siècle à la Wartburg, à la cour du landgrave Hermann, et à la suite duquel les vainqueurs se seraient partagé les biens des vaincus. C'est une légende ayant pour fondement quelques vers d'une poésie allemande de 1216 voulant célébrer les goûts artistiques du landgrave, et employant l'idée d'un *concours*, probablement à titre d'allégorie poétique.

Les Minnesänger étaient pour la plupart des nobles, des chevaliers, des personnages de très haut rang, assez rarement des bourgeois ou des hommes de « petite extrace ». Leur nombre fut très considérable; le seul manuscrit de Manessé contient les compositions de 140 poètes-musiciens, parmi lesquels l'EMPEREUR HENRI VI (mort en 1197), le DUC HENRI IV DE BRESLAU († 1290), le ROI WENZEL DE BOHÊME († 1305), le MARGRAVE OTHON IV DE BRANDEBOURG († 1308), KONRADIN, le dernier descendant des Hohenstaufen († 1268). On possède, en tout, les Lieder de 160 compositeurs.

Les principaux, après ceux qui viennent d'être nommés, sont le CHEVALIER DE KÜRENBERG; DIETMAR VON AIST, bavarois; SPERVOGEL (tous les trois parmi les plus anciens); HEINRICH VON VELDEKE, avec lequel commence la lyrique de cour; FRIEDRICH VON HAUSEN, qui fut très en faveur auprès de l'empereur Frédéric Barberousse; HEINRICH VON MORUNGEN, chevalier de Thuringe; REINMAR le vieux, qui vécut assez longtemps (1177-1194) à la cour de Léopold VI d'Autriche; WALTHER VON DER VOGELWEIDE, né dans le Tyrol, mort à Würsbourg en 1230, chantre délicat du printemps, de l'amour, de la Sainte-Trinité.... (A partir de 1220 apparaît chez quelques poètes, une conception moins idéaliste de l'amour, signe avant-coureur d'une « décadence »

représentée par Neidhart, dont le monument funèbre est à Vienne, (à l'Église Sainte-Étienne); Ulrich von Lichtenstein († 1276) qui a raconté lui-même les aventures de sa vie amoureuse dans une autobiographie intitulée « Au service des dames » (*Frauendienst*); Heinrich von Meissen....

Les mélodies des Minnesänger que nous possédons, dit M. Hugo Riemann (dont je résume ici quelques pages), ne sont pas aussi nombreuses, il s'en faut! que celles des trouvères provençaux et français. Par un heureux hasard, le manuscrit d'Iéna reproduit, avec la mélodie, un poème du vieux Spervogel (xii[e] siècle) qui nous éclaire sur l'art primitif. Depuis 1830, on était persuadé que les mélodies des Minnesänger étaient de la musique *mesurée* d'après le système de l'époque franconienne. Le vrai point de vue fut indiqué en 1896 par Paul Runge qui, abandonnant les anciens errements, vit dans les mélodies un rythme libre conditionné par celui du texte verbal. « Il serait incompréhensible, dit M. Hugo Riemann, qu'à une époque où on avait d'excellents moyens pour indiquer avec précision les valeurs de durée, on ait persisté pendant longtemps à employer les neumes sur lignes comme dans les livres primitifs du chant liturgique, s'il ne s'agissait pas d'un rythme très simple suffisamment marqué par le texte littéraire lui-même. » Ainsi, M. Hugo Riemann observe d'abord que dans le poème de Spervogel, la mesure est assez libre. Le premier vers des treize strophes de l'ensemble a de dix à quatorze syllabes; le second, de onze à seize; le troisième, de sept à dix; le quatrième, de huit à onze; les cinquième, sixième et septième, de sept à dix; le huitième, de sept à huit. En chacun d'eux le nombre des *accents* (*Hebungen*) varie entre trois et sept (il est vrai que M. Riemann admet plusieurs syllabes consécutives frappées de l'accent); la césure a une place indéterminée. On pourrait en conclure que les chants des Minnesänger ont à peu près le même caractère, au point de vue du rythme, que le plain-chant (syllabique).

Telles sont les indications auxquelles nous croyons devoir nous borner en parlant des troubadours, des trouvères et des minnesänger, sans pénétrer plus avant dans la partie du sujet qui appartient à la philologie littéraire des romanistes.

Nous avons tenu à donner la liste de tous les poètes-musiciens français d'après les manuscrits que nous avons pu connaître; ce sont en effet des ancêtres vénérables autant qu'aimables : ils ont ouvert la source de cette monodie sentimentale et galante qui s'est répandue dans toute la période de la Renaissance et jusqu'à l'heure présente, en gardant le caractère original de notre race.

Bibliographie.

La « Provence » est issue du démembrement de la province (unique jusque vers 314) de la Narbonnaise qui s'étendait (en gros) de Genève à Toulouse. Du xe au XIIe siècle, territorialement, la Provence reste définie par le rescrit de 450, œuvre du pape Léon; c'est un duché (capitale : Arles) avec 23 cités formant 3 provinces ecclésiastiques : *Arles*, *Aix*, *Embrun*. Sur cette question très complexe des anciennes limites géographiques de la Provence, v. G. DE MANTEYER, *La Provence, du* X^{e} *au* XIIe *siècle* (1908).

Aux indications sur les poètes-musiciens déjà contenues dans le chapitre précédent, on peut ajouter :

Les articles du *Musikalisches Wochenblatt* publiés par M. Hugo Riemann : *Die Melodik der deutschen Minnesänger* (1897, n°s 1 à 5 et 29 à 38; 1900, n°s 22 à 26, 33 et 34; 1902, n°s 29 à 33; 1905, n°s 43 à 48). Du même, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1905, I, 2e partie, p. 224 et suiv.. — PIERRE AUBRY, *L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères*, dans la *Revue musicale* de 1907, p. 317 et suiv., 347 et suiv., 389 et suiv.. Du même, *Cent motets du* XIIIe *siècle*, t. III, (Paris, 1908), p. 115-143; et *Trouvères et Troubadours*, 1 vol. Alcan, 1909 (B. N. 8° G. 8383). — J. BECK, *Die Melodien der Troubadours*, 1 vol., 1908, chez Trübner, Strasbourg. (Dans un petit volume récemment publié chez Laurens, Paris, et où il a résumé son système, M. Beck annonce une prochaine édition populaire des chansons des trouvères et des troubadours, avec traduction des paroles provençales *et un accompagnement de piano*).

Cf. *Per la storia musicale dei trovatori provençali*, dans la *Rivista musicale italiana*, 1895-1896, par A. RESTORI, et *Der Minnegesang und sein Vortrag*, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1903, par C. WEINMANN.

A. JEANROY, DR. DEJEANNE ET P. AUBRY : *Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du* XIIe *siècle*, texte, musique et traduction (Paris, 1904). — JOSEPH ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier, étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale* (thèse pour le doctorat, Paris, 1905; contient une bibliographie française, italienne, allemande et espagnole).

PAUL RUNGE, *die Notation des Meistergesanges* (publication de l'*Intern. Mus. Ges.*, 1907). — GEORG MÜNZER, *die Notation der Meistersinger* (*id.*, 1907).

CHAPITRE XXII

LA CONQUÊTE DU CONTREPOINT. APERÇU GÉNÉRAL

La création originale et féconde du moyen âge musical. — Les Anglais et le chant à plusieurs parties. — Opposition de l'instinct populaire et des traditions de l'École : le gymel, le faux-bourdon, la rota. — Premiers genres de composition chez les musiciens du continent : organum, diaphonie, déchant, conduct, hoquet, rondeau, motet. — Un traité de contrepoint du XIe siècle. — Importance et évolution du motet. — Pérotin et les premiers organistes.

La grande et originale création du moyen âge, en matière musicale, c'est le contrepoint, berceau de l'harmonie et principe de tout l'art moderne. Ici, le moyen âge est encore admirable : il est créateur original. Il a frayé la voie au seul progrès qui était alors possible en musique ; dans cette conquête de la technique, il a montré, devant les difficultés, une patience de savant, une volonté tenace, une ingéniosité unique. Que de tâtonnements et d'erreurs dans les débuts! Que d'expédients naïfs pour triompher de difficultés inextricables ! Que de maladresses, de recommencements, d'essais insuffisants ! Ce fut quelque chose d'analogue à la recherche des moyens de construire de vastes églises gothiques, sans que la poussée des voûtes ruinât les murailles. L'intérêt que présentent ces tentatives en est d'autant plus grand. Retracer l'histoire de ces efforts et de ces découvertes, c'est pénétrer au cœur même de la musique et faire la genèse de ce qu'elle eut d'essentiel, de vraiment artistique, de ce par quoi vivent tous les compositeurs d'aujourd'hui, pourtant si éloignés de ces origines. Dans cette partie de notre sujet

nous trouverons parfois « ennui et pesance », pour parler comme Thibaut de Champagne; mais il est indispensable d'avoir ici un peu de courage.

Le contrepoint est l'art d'associer et de faire chanter simultanément deux ou plusieurs mélodies différentes. Ce mot vient de ce que, dans certaines notations anciennes (notation d'Aquitaine) les notes étaient figurées par des points : la locution *point contre point* (c'est-à-dire, *note contre note*) s'est abrégée en *contrepoint*, (à peu près comme *forte e piano*, s'est abrégé en *piano* pour désigner l'instrument qui porte aujourd'hui ce nom). — Le mot est du commencement du XIV[e] siècle; mais les faits qu'il représente sont bien antérieurs.

Quel est le pays qui, au moyen âge, peut réclamer l'honneur d'avoir inventé le contrepoint ou ses premières formes rudimentaires? Il est bien difficile de répondre à cette question avec certitude, car nous sommes loin de posséder toute la série des documents qui devraient être la base d'une histoire complète. Il semble que le contrepoint soit d'origine anglaise. Gérald de Barry, dans sa *Descriptio Cambriæ* (XII[e] siècle) dit que les habitants du nord de la Grande Bretagne pratiquent un art polyphonique, transmis selon lui par les Danois et les Norvégiens qui ont souvent occupé la partie septentrionale de l'île; (il se contredit d'ailleurs, en disant que ce chant, étranger à toute théorie, est instinctif). Nous commencerons donc cette partie de l'Histoire musicale en parlant d'abord des Anglais.

Le témoignage le plus ancien sur l'usage de la polyphonie, est celui du philosophe Jean Scot, né en Irlande (surnommé, pour cette raison, *Erigène,* appelé en France par Charles-le-Chauve, et mort à Oxford en 886). Dans l'exposé de son système philosophique (*De divisione naturæ,* éd. Th. Gale, 1681, in-f°, livre V, 4), il caractérise ainsi la composition musicale : « elle commence par le ton (à l'unisson) qui est son principe; elle se meut ensuite en des parties simples ou *composées* (in symphonias sive simplices, sive *compositas*, movetur), et enfin elle revient à son principe, au ton (à l'unisson), dans lequel est son essence et sa force (*vis et potestas*) ». Cette curieuse définition énonce une règle de contrepoint qui a été posée de bonne heure, comme nous l'apprennent deux autres documents musicaux très anciens.

Le premier est un fragment de prière notée (x[e] siècle) dans un manuscrit d'Oxford. Au-dessus de deux lignes de latin est une double notation alphabétique, pour deux voix. Ces deux voix, diverses dans le cours de deux périodes, commencent et finissent avec la même note (désignée par la lettre *h*), à l'unisson.

La partie musicale de ce manuscrit (Oxford, Bodleiana, 572) est reproduite en photographie dans l'*Early English Harmony* de la Plainsong and Mediæval Music Society (1897), planche I. Elle a été étudiée et traduite en notation moderne par M. Oskar Fleischer dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VI, p. 424 et suiv.: par M. H. E. Wooldridge dans l'*Oxford History of music*, t. I, p. 91 et suiv., et par M. Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, I, 2[e] partie, p. 139 et suiv. Il paraît bien difficile de la reconstituer, le rythme n'étant pas connu; mais elle prouve nettement l'usage du chant à plusieurs parties dès le x[e] siècle.

Le second document est le traité de déchant écrit en français (*Quiconque veut déchanter....*) que nous reproduisons plus loin.

L'influence de l'antiquité est ici visible. Les Grecs avaient dit que l'octave, la quinte et la quarte sont les meilleures consonances. C'est sur cette base que les théoriciens du moyen âge veulent édifier la composition à plusieurs parties; mais pour désigner l' « harmonie » qu'est la quarte, ils emploient justement le mot grec (*diaphonie*) qui désignait autrefois la dissonance! « On sait que l'organum, ou *diaphonie*, vient naturellement de la consonance de quarte » lit-on dans un traité dont le manuscrit est à la bibliothèque du chapitre de Cologne.

On lit dans ce même traité (cf. Hans Müller, *Hucbald's echte und unechte Schriften*, 1884, p. 79) que « par la consonance de quarte, on obtient un *mélange* de voix agréable » (c'est la μῖξις dont parle Aristote); que « quelquefois, là où l'espace manque (*deficientibus spatiis*), on peut bien user de la tierce, et *même de la seconde*, mais que c'est une licence (*abusivum organum*). La quinte, pour des raisons identiques, a les mêmes honneurs que la quarte. Un théoricien (mort en 915), Réginon, cite un passage de Martianus Capella (grammairien du v[e] siècle) où est donné, comme justification de la doctrine, cet étrange symbolisme : dans le bois sacré d'Apollon, les arbres répètent les mélodies du dieu; or, les rameaux d'en bas et les rameaux d'en haut chantent à l'octave; ceux du milieu sont au degré qui divise l'octave en une quarte et une quinte.

La tierce (*ditonus*) est une consonance imparfaite qui peut être admise exceptionnellement (*per accidens*), et qui a besoin d'être résolue. Marchettus de Padoue (*Lucidarium musicæ planæ*, 1274) met la tierce parmi les « diaphonies » que l'on peut entendre *à la rigueur*. Cf. de Coussemaker, *Script.* III, p. 496 (Anonyme XIII); *ibid.*, 366, (Anonyme V), la tierce est rangée, avec la sixte et la dixième, parmi les consonances équivoques (*minus claræ*); *ibid.*, I, p. 378, l'auteur du *De musica libellus* met les tierces majeure et mineure au dernier rang, comme imparfaites; même classification *ibid.*, I, p. 97 et suiv.. C'est la théorie de Francon de Cologne (fin du XIIe siècle), de Jérôme de Moravie (2e moitié du XIIIe), de Simon Tunstede (de Coussem. III), de Jean de Garlande, d'un grand nombre d'anonymes. Guido d'Arezzo, en son *Micrologus* (ch. XVIII, dans Gerbert, II, 21) n'a pas d'autre doctrine.

Ces idées ont régné pendant plusieurs siècles dans la théorie, jusqu'au XVIe; pour la musique pratique, c'est au milieu du XIVe environ que l'on place l'abandon partiel des vieilles routines. « Après deux cents ans et plus de tâtonnements dans les ténèbres, une grande lumière brilla soudain : les musiciens reconnurent les consonances de tierce »... Cette trouvaille « décisive », grâce à laquelle on arrivait à la musique telle que nous la concevons aujourd'hui « eut lieu sans que l'on sache au juste où, quand et par qui » (Gevaert, *Traité d'Harmonie*, I, p. 34).

Les Anglais paraissent avoir eu la bonne fortune d'échapper, en musique, à la tradition gréco-latine, et de rester plus près des usages populaires. Ils faisaient de la tierce la base de leurs chants, parce qu'ils suivaient l'instinct, non la science : « *Symphonica utuntur harmonica.... non arte tamen sed usu longævo, et quasi in naturam converso* », dit Gérald de Barri. C'est dans l'ouvrage d'un Anglais du XIVe siècle, le *De speculatione musices* de Walter Odington, moine bénédictin d'Evesham, que pour la première fois les tierces majeure et mineure et l'« accord parfait » sont considérés théoriquement comme des consonances, et justifiés par le calcul; mais la théorie n'est ici que l'arrière-petite-fille de la pratique.

Le « gymel » anglais (*gemellum*), usité avant le XIIIe siècle, est l'accompagnement à la tierce inférieure ou supérieure d'un thème donné, avec cette règle que, à la fin de la phrase, les deux voix doivent conclure en se rencontrant à l'unisson, et qu'elles aboutissent à ce point terminus par un mouvement contraire, en ce qui concerne les deux notes précédant la finale : la pénultième et l'antépénul-

tième. En d'autres termes : si dans les trois dernières notes, le thème donné (ou déchant) conclut par un mouvement ascendant, la mélodie qui accompagne doit faire un mouvement descendant, et réciproquement. On dit (je souligne la voix d'accompagnement) :

fa,
ré, mi, fa, mi
do, *ré*, *mi*,

et
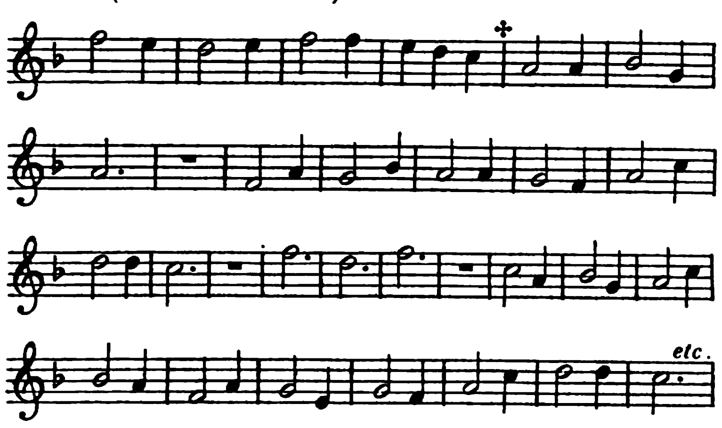
sol, *fa*,
fa, mi, ré, mi
ré, *mi*

Le *faux-bourdon*, est aussi d'origine anglaise. Il est défini par des théoriciens relativement récents (Chilston, Power, au XIVe siècle), mais il est très ancien. Un thème étant donné (*discantus*, *cantus firmus*, *tenor*), on enrichissait chaque note de deux tierces au grave. Par exemple, à un *sol*, on ajoutait un *mi* et un *do*. Ce *do* était la « basse » ou, comme on disait (d'après le mot italien qui, plus tard, servit à la caractériser), le « bourdon ». Cette basse était « fausse », — non pour l'oreille, mais pour l'œil. En effet, d'après une convention concernant la façon de lire l'écriture, il fallait la chanter une octave plus haut; si bien qu'au lieu de chanter *do*, *mi*, *sol*, les trois voix chantaient : *mi*, *sol*, *do*. Ainsi transporté à l'octave supérieure, le *do* n'en restait pas moins une basse, et l'appellation était rigoureusement correcte. Le faux-bourdon indique déjà la notion ou le sentiment instinctif du renversement d'un accord.
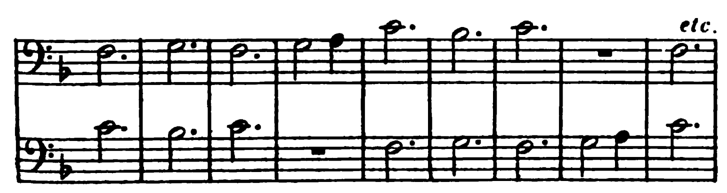
. On le trouve ultérieurement — à l'état complet ou fragmentaire — dans beaucoup de compositions. (Cf. *Passio sacra nostri Redemptoris*, de Francesco d'Ana, dans le recueil de Petrucci; *Et in terra* et *Patrem* dans la messe *Mater patris*, de Josquin; *Quoniam tu solus*, messe du 2e ton, de Brumel; *Requiem*, de Pierre Certon; *Improperia*, de Palestrina, etc., etc.; Beethoven en a usé au début du *scherzo* de la Sonate op. 2, n° 3, dédiée à Jos. Haydn.)

Jusqu'au XIIIe siècle, il n'y a qu'une composition à plusieurs parties — une seule — qui satisfait pleinement aux exigences du sentiment musical; et elle appartient aux Anglais. C'est le fameux canon *Sumer is icumen in*, qui n'apparaît isolé que par suite de la disparition des œuvres

similaires qui l'ont certainement précédé et suivi; en voici le début (notation moderne) :



La croix placée au début de la cinquième mesure indique le moment où la deuxième voix fait son entrée en reprenant le motif. De même, la troisième voix fait son entrée à la neuvième mesure, la quatrième à la treizième. « Cette *roue* (= rondeau) peut être chantée par quatre voix mais pas moins », dit, en latin, une note du texte. Le mot *roue*, *rote*, *rode*, a été employé longtemps avec ce sens. Ainsi le manuscrit de Chantilly (musée Condé, 1047) qui est du commencement du XVe siècle, contient (f° 12) un canon accompagné d'un rondeau. Le canon anglais a pour accompagnement (vocal) un second canon appelé *pes* :



Cette pièce, formée ainsi de deux canons superposés, est pleine de grâce et de fraîcheur, d'une parfaite aisance; le rythme est vif, léger, *allant*, et — privilège des musiciens dont l'art s'est développé en dehors de la tradition pythagoricienne, — la tonalité y est nettement marquée. Il y a des croisements de parties; on peut supposer cependant

que les voix supérieures étaient des voix à l'octave, des *soprani*.

Les paroles sont celles d'une pastorale, ou d'un madrigal. En voici la traduction : « L'été est venu. Coucou, chante clair! La plante grandit, le pré fleurit, le bois se couvre de feuilles. Chante, coucou! La brebis bêle à l'agneau; près de son veau mugit la vache. Le jeune taureau s'élance, le daim bondit. Chante joyeusement, coucou, coucou, coucou, tu chantes bien. Coucou, il ne faut plus jamais te taire maintenant. »

Le manuscrit est à Londres, British Museum (Harleian, 978, XIII[e] s.). Une photographie en a été donnée par la « Plainsong and Mediæval Music Society » dans le recueil *Early English Harmony* (planche 22, Londres, chez Quaritch, 1897). Les paroles ont un caractère anglo-saxon très accusé : *sumer* is *icumen* in... (cf. « *icumen* » avec la prononciation populaire allemande : *gi*kommnen). La pièce est anonyme; on croit, sans preuves bien certaines, que le manuscrit provient de l'abbaye de Reading, dans le Wessex. Le manuscrit porte, à la quatrième ligne, quelques traces de corrections faites par une main contemporaine, et sans grande importance. L'ensemble de la composition a une maîtrise réelle. (Le canon servant d'accompagnement n'est pas rare en musique : cf. J.-S. Bach, dix-huitième variation de *Ariette mit Veränderungen*: le choral *von Himmel hoch da komm'ich her*, où le *cantus firmus* est accompagné par un canon à l'octave et deux voix.)

Au-dessous des paroles anglaises et profanes du manuscrit, ont été placées les paroles latines d'une prière, offrant ainsi, *ad libit.*, deux variantes, au gré du chanteur. Le cas est très fréquent. Dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (pl. XXXIV, n° 2 et trad. n° 41), de Coussemaker a publié une chanson qui a deux textes : l'un est une invitation à la noce; l'autre une invitation à faire pénitence!

Les genres non anglais d'origine sont assez divers.

On a cru et répété pendant longtemps que jusqu'au milieu du XI[e] siècle (à la mort de Guido, vers 1050) la composition à plusieurs parties consistait à doubler le thème donné à la quinte ou bien à la quarte inférieures, — ou encore à l'octave inférieure, tandis que la seconde voix (à la quarte), était doublée à l'octave supérieure, ce qui aurait fait deux suites de quintes parallèles superposées. En cela, on était dupe d'un simple schéma de démonstration donné par les théoriciens, et pris à tort comme signe d'un usage réel.

Ce qui est certain, c'est que quand on a songé, dans

l'Église elle-même (dès le IXe siècle), à chanter à plusieurs parties, on a adopté pour principe que la consonance devait être la base de la polyphonie; on a donc pris pour consonances principales, celles que recommandait la théorie antique : l'unisson, l'octave, la quinte, un peu plus tard la quarte que préconise Hucbald, toujours par influence du système grec.

Est Discantus diversus consonus cantus, le déchant est composé de parties diverses mais consonantes, dit le traité *Discantus vulgaris positio* (2), conservé par Jérôme de Moravie dans le XXVIe chapitre de son traité de musique. Le même opuscule dit (7) que « parmi les « consonances, il en est trois meilleures que les autres, savoir : l'unisson, la quinte, l'octave » et que « les autres sont plutôt des dissonances que des consonances » (14). La doctrine de ce traité, un des plus anciens que nous possédions, a pour principe le mouvement contraire des parties, et non leur parallélisme.

Organum, diaphonie, déchant sont les noms qu'a successivement portés la composition à deux parties (on appelait *vox organalis*, ou *discantus*, la partie ajoutée; *vox principalis, cantus*, le thème donné).

Le *déchant* est quelquefois distingué de l'*organum*; mais ce dernier mot avait un sens général qui, d'après le langage usuel, enveloppait tous les autres.

Tria tantummodo sunt genera per que tota mensurabilis musica discurrit, scilicet discantus, oketus et organum. Discantus est aliquorum diversorum generum cantus duarum vocum sive trium in quo trina tantummodo consonantia, scilicet diatessaron, diapente et diapason per compositionem longarum breviumque figurarum secundum dualem mensuram naturaliter proportionata manet.

Il y a seulement trois genres que parcourt toute la musique mesurée, à savoir le *déchant*, le *hoquet*, et l'*organum*. Le déchant a deux voix, ou trois voix, où la notation proportionnelle met en œuvre les trois consonances : quarte, quinte, et octave, en associant des brèves et des longues, dans les deux mesures (binaire et ternaire).

(*Traité de musique* d'un auteur prenant le pseudonyme d'Aristote, XIIe siècle. — Texte dans de Coussemaker, *Script.* I, 269b.)

Organum est species totius mensurabilis musicæ.

L'*organum*, c'est toute espèce de musique mesurée.

(Jean de Garlande, *De musica mensurabili*, commencement du XIIe siècle, texte, *ibid.* I, 175a.)

Communiter dicitur organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus.

On appelle communément « organum » tout chant d'église mesuré.

(Francon de Cologne, *Ars cantus mensurabilis*, XIIIe siècle, texte *ibid.* I, 118.)

Dans son traité *De Speculatione musicæ*, (début de la VIe partie), écrit en 1300 environ, Walter Odington assimile *diaphonie* et *déchant*.

L'organum n'était pas toujours mesuré, d'un bout à l'autre de la composition, par longues et par brèves. Il avait pour base une mélodie de plain-chant dont il suivait partiellement, quelquefois, le rythme égal. Il pouvait être double, triple, si une troisième partie venait compléter le déchant. Les voix pouvaient être remplacées par des instruments.

Partim mensurabilis (*sic*) dicitur organum pro tanto quod non in qualibet parte sua mensuratur.

L'organum est dit partiellement mesuré, s'il ne l'est pas dans toutes ses parties.

(Francon de Cologne, *loc. cit.*)

Discantus fit cum lyra, aut cum diversis lyris, aut sine lyra et cum lyra.

Le déchant peut être fait soit avec une lyre, soit avec des lyres diverses, soit sans lyre et avec lyre (successivement).

(Francon, texte de Gerbert, *Script.* I, 12a.)

Les autres genres de composition cultivés dès l'origine sont : le *Conduct*, le *Rondel*, le *Hoquet*. Le conduct différait du déchant par une liberté qui marque un progrès de l'invention musicale : au lieu de faire du contrepoint sur une mélodie donnée (*cantus firmus*, *tenor*), le compositeur inventait cette mélodie elle-même. C'est l'équivalent du moderne *duo*; il y avait aussi le *conductus triplex et quadruplex*.

In omnibus cantibus aliis, primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur... In conductis vero non sic; sed fiunt ab eodem cantus et discantus.

Dans tous les autres genres, on accepte un chant donné, appelé *teneur*... Dans les conducts, il n'en est pas ainsi : le même (compositeur) fait le chant et le déchant.

(Francon, *ibid.* 12a.)

Le rondeau indique une tentative de construction, qui

n'est en somme qu'apparente, mais qui s'inspirait d'un principe fécond : faire passer une même formule, successivement, dans toutes les parties prenant part à l'exécution. On s'en rendra compte par cet exemple (que donne W. Odington); chaque lettre représente une formule mélodique de quatre mesures :

I. — Contratenor	b	C	*A*	*E*	F	d
II. — Tenor	C	*A*	b	E	d	*E*
III. — Basse	*A*	b	C	d	*E*	F

Il était tantôt avec paroles, tantôt sans paroles.

Le *hoquet*, destiné à disparaître bientôt, résolvait de façon assez singulière le problème de la composition à deux parties : une mélodie étant donnée, on faisait chanter une note par la première voix, une note par la seconde voix, et ainsi de suite, en alternant. *Dum unus cantat, alter tacet,* dit W. Odington. C'était un chant « tronqué » par oppositon au *Cantus copulatus*.

Discantus alius simpliciter prolatus; alius truncatus qui ochetus dicitur, alius copulatus, qui copula nuncupatur.	Il y a le déchant simple; le déchant tronqué, qui s'appelle *hoquet*; le déchant lié s'appelle *copule*.

(Francon de Cologne, *Ars cantus mensur.*, *ibid.* I, 118.)

Le *motet* primitif ne paraît s'être distingué du déchant que par la liberté des paroles ou des « mots » qu'il ajoutait, en même temps que le déchant (double ou triple) au texte littéraire du chant donné.

Si quod unus cantat, omnes per ordinem recitant, vocatur sic cantus rondellus, id est rotabilis vel circumductus et hoc vel cum littera, vel sine littera.	Si ce que dit un des chanteurs est repris successivement par tous les autres, le chant s'appelle un *rondeau*, c'est-à-dire une *roue*, un chant qui s'étend à la ronde, avec ou sans paroles.

(Walter Odington, texte dans de Coussemaker, *Script.* I, 245[b].)

Si vero non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctus, dicitur conductus, quasi plures cantus decori conducti.	Mais si le premier ne reprend pas le chant du second, et si chaque mélodie se développe avec ses notes particulières, cela forme un *conduct* (comme si plusieurs beaux chants étaient *conduits* ensemble).

(Suite du texte précédent.)

(On trouve des traces de hoquet dans les dernières pièces du recueil de Pierre Aubry : *Cent motets du XIIIe siècle*, reproduction du manuscrit de Bamberg.)

Un compendium des règles du déchant rédigé vers la fin du XIe siècle (manuscrit 813 de la B. N.), en langue vulgaire, ce qui est rare, nous montre bien l'état d'esprit des contrepointistes primitifs. Ils prétendent déterminer dogmatiquement, non pas, comme aujourd'hui, les intervalles ou suites d'intervalles qu'il faut éviter, mais tout le mouvement réel du « déchant » soumis à la loi des consonances fondamentales. Ce texte est si court, qu'il peut être reproduit intégralement; c'est comme un premier recueil de recettes pour la polyphonie musicale.

1. *Quiconque veut deschanter, il doit premiers savoir qu'est quins et doubles; quins est la quinte note, et doubles est la witisme : et dois regarder se li chans monte ou avale.*	1. Quiconque veut faire du déchant doit d'abord savoir ce que c'est que la quinte et l'octave : la quinte est la cinquième note, et l'octave la huitième; il doit examiner ensuite si le chant monte ou descend.
2. *Se il monte, nous devons prendre la double note; se il avale, nous devons prendre la quinte note.*	2. Si le chant monte, il faut prendre l'octave; s'il descend, il faut prendre la quinte.
3. *Se li chans monte d'une note, si come ut, re, on doit prendre le deschant du double deseure et descendre deux notes.*	3. Si le chant *monte* d'une note, comme d'*ut* à *ré*, on doit prendre le déchant à l'octave supérieure et *descendre* de deux notes.
4. *Se li chant monte deux notes, si come ut, mi, sol, nous devons prendre le descant en huitisme note et descendre une note... li deschans; si demourra li deschans au quint.*	4. Si le chant monte de deux notes, comme d'*ut* à *mi* ou de *mi* à *sol*, on doit prendre le déchant à l'octave et descendre d'une note... Le déchant restera à la quinte.
5. *Se li chans monte trois notes : ut, fa, nous devons prendre la witisme note et nous tenir au point; si demourra li descans au quint.*	5. Si le chant monte de trois notes, d'*ut* à *fa*, on doit prendre l'octave et y rester; le déchant demeurera ainsi à la quinte.
6. *Se li chans monte quatre notes : ut, sol, nous devons prendre au double et monter une note, si sera li descans au quint.*	6. Si le chant monte de quatre notes, d'*ut* à *sol*, on doit prendre l'octave et monter d'une note; le déchant sera ainsi à la quinte.
7. *Et si devons savoir que de toutes les montées qui sont, nous*	7. Toutes les fois que le déchant monte, on doit mettre la

devons mettre la premiere note ou en double et toutes les autres au quint et monter ensi come li cans.

8. Se li chans descent, si come fa mi, ou en quele mannière que ce soit, nous devons prendre au quint.

9. Se li chans descent une note, nous devons prendre au quint; se li chant descent une note, nous devons monter deux notes, si sera li deschans au double.

10. Se li chans descent trois notes, si come fa, ut, nous devons prendre au quint et nous tenir au point; si demourra la première quint et l'autre au double.

11. Se li chans descent quatre notes, si come sol, ut, nous devons prendre au quint, et descendre une note; si sera la première au quint et l'autre au double.

12. Et si devons savoir que de toutes les avalées nous devons prendre le quint et chanter tout ensi que le plain-chant, et mettre la darnière ou double.

première note du déchant à l'octave et les autres à la quinte, et monter avec le chant.

8. Si le chant descend, comme de *fa* à *mi* ou de quelque manière que ce soit, on doit prendre la quinte.

9. Si le chant descend d'une note, on doit prendre la quinte et monter de deux notes; le déchant sera alors à l'octave.

10. Si le chant descend de trois notes comme de *fa* à *ut*, on doit prendre la quinte et rester sur cette note; la première note sera ainsi à la quinte et la deuxième à l'octave.

11. Si le chant descend de quatre notes de *sol* à *ut*, on doit prendre la quinte et descendre d'une note; la première sera ainsi à la quinte et la seconde à l'octave.

12. Toutes les fois que le chant descend, il faut prendre la quinte et suivre ainsi le plain-chant (= chant donné) en mettant la dernière note du déchant à l'octave.

Dans ce jeu très simple, il y a un principe important : le mouvement différent des parties. Pour le reste, ce texte concorde avec celui du plus ancien traité de contrepoint écrit en latin : *Est discantus diversus consonans cantus* : le déchant est un chant composé de diverses consonances (*Discantus positio vulgaris*, 2). Le même traité dit (14) : « Parmi les consonances, il en est trois meilleures que les autres, savoir : l'unisson, la quinte, l'octave. Les autres intervalles sont plutôt des dissonances que des consonances. »

C'est là le point de départ, la conception initiale de théoricien déterminée par la tradition grecque. Mais de bonne heure, on admit la dissonance et la liberté du discours musical, en faisant d'ailleurs, pratiquement, un

mauvais usage de l'une et de l'autre. Ainsi, le traité (latin) de contrepoint le plus ancien nous apprend que les consonances « secondaires » étaient admises dans le conduct (XII[e]-XIII[e] siècles). Walter Odington (*loc. cit.*) après avoir assimilé la diaphonie au déchant, dit qu'elle se compose de consonances et de dissonances. Nous lisons ailleurs qu'une dissonance imparfaite était bonne pourvu qu'elle précédât immédiatement une consonance parfaite, et que l'organum admettait certaines « couleurs » variant la mélodie et le rythme :

Sciendùm est quod omnis imperfecta discordantia, immediate ante concordantiam concordat.	Il faut savoir qu'une dissonance imparfaite, si elle est placée immédiatement avant une consonance, n'est pas choquante.

(Francon, *Musica et cantus mensurabilis*, dans Gerbert, I, 12[a].)

Quid est organum? organum est cantus armonicus diversis troporum consonantiis dulci concordia prolatus, symphoniis varisque metrorum coloribus adornatus.	Qu'est-ce que l'organum? c'est un chant harmonieux, se développant agréablement avec diverses harmonies des tropes (modes), orné de symphonies (consonances) et de mètres de *couleurs* variées.

(Manuscrit de S. Dié, texte dans de Coussemaker, *Script.* I, 307[b].)

Le manuscrit 383 de Saint-Gall contient (p. 135-144 et 162-176) des pièces en déchant qui sont probablement du XII[e] siècle et qui répondent assez bien à cette définition élargie du déchant. Les quartes, quintes et unissons y abondent; on y trouve quelques tierces (devant une quinte). Le contrepoint ne s'y fait pas toujours note contre note; à la longue placée sur une syllabe dans la mélodie originale (l'inférieure), se rapportent souvent deux, trois et même plusieurs notes du déchant. La liberté est grande; entre la pénultième syllabe, et la dernière du mot *Suscitaret*, le chant fait un mélisme de 43 notes, et le déchant un mélisme de 35 (transcriptions données par P. Wagner dans la *Revue musicale*, 1902, p. 301 et suiv.).

De tous les genres de composition indiqués plus haut, celui dont les développements ont eu la plus grande importance est le *motet*. Il a souvent trois parties : tantôt, l'une d'elles a seule des paroles; tantôt les trois parties ont des paroles différentes. Le premier cas mérite spécialement l'attention. Avant de faire quelques observations techni-

ques, il importe d'indiquer comment une œuvre de cette espèce a pris naissance.

Dans la confusion où nous apparaissent les premiers monuments de la polyphonie, il y a deux étiquettes significatives : *organum* et *motet*. Or, le premier de ces deux termes désigne, sans aucun doute, et d'après l'étymologie, une musique *instrumentale*; et le second désigne une œuvre littéraire. Ainsi, Conon de Béthune oppose les « *mos* », œuvre littéraire, (*motet* est un diminutif de *mot*), aux « chansons » :

> Bien me deusse targier
> De canchon faire et de *mos* et de cans.

On trouve la même distinction dans des textes provençaux. D'après ce que nous savons sur l'évolution moderne de la musique (au xvie siècle, par exemple), nous serions tentés de dire que *l'organum* est la forme musicale la plus récente; il n'en est pas tout à fait ainsi, bien que l'antériorité de la monodie avec paroles soit hors de contestation.

L'ordre des faits est le suivant. On chante d'abord à l'unisson, sur des paroles. Avec cette cantilène, on veut faire de la polyphonie. On lui superpose donc une seconde mélodie sans paroles, servant d'accompagnement : c'est *l'organum*. Était-ce pour un chanteur ou un instrumentiste? Le second cas est probable. On sait combien les ressources étaient nombreuses : instruments à cordes pincées, frottées, frappées; instruments à vent (à bec, anche, « bocal », réservoir...). Au lieu d'une voix, on en superpose deux, et même trois. A ces mélodies, on adapte ensuite des paroles, des *mots* : l'organum devient un *motet*. « Le motet primitif, dit Pierre Aubry, est l'ensemble formé par un texte poétique adapté syllabiquement sur une mélodie d'organum plus ancienne, et par le ténor liturgique qui, primitivement, servait d'accompagnement à cette mélodie. Quand cette forme musicale se compliqua par la superposition d'une nouvelle partie, — le *triplum* placé au-dessus de l'ancien motet —, on conserva l'appellation de « motet » à la partie ancienne de l'œuvre, située immédiatement au-dessus du ténor; mais par l'effet de la figure de grammaire qui prend la partie pour le tout, on appela également « motet »

l'ensemble de la composition. » Cette genèse est caractéristique de l'art du moyen âge qui procède rarement par actes d'invention franche, originale, personnelle et complète, mais qui, avec des matériaux anciens, élabore lentement des formes nouvelles : art de « farciture », de « tropes », de centon, qui avance peu à peu en s'étayant sur de naïfs plagiats et des constructions disparates où une partie en latin sert de cariatide à des parties en langue vulgaire traduisant des idées fort différentes.

Les monuments principaux sont : le manuscrit de Montpellier (Bibl. Universitaire, H. 196) publié en partie par de Coussemaker en 1865; l'antiphonaire de Florence (Bibliothèque de Laurent de Médicis, *Pluteus*, XXIX, 1), étudié par W. Mayer en 1898; le manuscrit de Bamberg, (Ed. IV, 6, provenant de la cathédrale de cette ville) publié en photographies, traduit en notation moderne et commenté par Pierre Aubry en 1908; les manuscrits de Wolfenbuttel, étudiés par M. Ludwig en 1906; ceux de Londres (British Mus. Egerton, 274), de Madrid (Bibl. Nat. H., 167), de Turin (Bibl. du Roi, *manoscr. var.*, n° 42), de la B. N. de Paris, (latin 15139)...

L'antiphonaire de Florence, ayant appartenu à Pierre de Médicis (petit volume de forte épaisseur, 471 feuillets) a été écrit à la fin du XIIIe siècle. Il contient, surtout dans la première partie, un assez grand nombre de pièces liturgiques; la seconde partie (f° 201-471) renferme environ 400 pièces avec une notation musicale à une, deux, trois et quatre voix. Dans ces morceaux religieux et profanes « il faut voir, dit M. Léopold Delisle, un choix des chansons latines qui étaient en vogue, à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, dans le monde ecclésiastique et dans les grandes écoles de la France. Ce ne sont pas des chants goliardiques, tels que nous en connaissons déjà beaucoup, et dans lesquels la joyeuse humeur des écoliers va jusqu'à la licence. La gaieté n'en est pas bannie, mais le sujet et le ton en sont généralement sérieux. » (*Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 1885, p. 103.) Le dernier événement contemporain dont il est fait mention est de 1236 (troubles d'Orléans). Le frère italien Salimbene signale quatre pièces du recueil comme ayant été mises en musique par son maître, frère Henri de Pise; mais « selon toute apparence, l'Antiphonaire de Pierre de Medicis, paroles et musique, est une œuvre purement française », réunion ou copie de cahiers où des amateurs musiciens avaient réuni les pièces qu'ils préféraient ou qu'ils avaient pu se procurer.

L'évolution du motet, au point de vue de ses origines religieuses, peut être ainsi résumée :

1° Le point de départ est une mélodie empruntée au répertoire liturgique et appelée « tenor ». Selon les

théoriciens, le « tenor » est et restera longtemps l'élément général de toute la composition polyphonique. Lorsque la mélodie ajoutée reçoit des paroles, ces paroles qui en font proprement un « motet » sont très souvent une glose ou « trope » du texte qui appartient au tenor; (souvent aussi elles traduisent une idée nouvelle).

2° A un second état, le « tenor » ne conserve plus qu'un intérêt musical; il est toujours emprunté au répertoire liturgique mais on le désigne à peine par le premier mot du texte ancien : il devient quelque chose d'analogue au *chant donné* du contrepoint.

3° Le tenor perd enfin son caractère liturgique; il n'est plus emprunté au répertoire de l'Église; on le remplace *ad libitum* par un thème de chanson populaire.

Le manuscrit de Montpellier, œuvre du XIVe siècle formé de huit recueils de mélodies anciennes réunies en anthologie, a sept cent quatre-vingt-quatorze pages et contient trois cent quarante compositions à deux, à trois et à quatre parties, avec paroles latines et paroles françaises. Il nous fait connaître des motets de PÉROTIN, un des plus célèbres « organistes » du XIIe siècle, maître de Chapelle à Notre-Dame de Paris, surnommé par ses contemporains « le grand Pérotin », ce qui nous apprend au moins que son influence fut considérable. Au folio 81 du manuscrit se trouve un motet qui paraît avoir été célèbre en son temps, et qu'on peut citer comme typique. La première voix chante :

L'estat du monde et la vie
Va empirant chascun jour,
Car plein d'orgueil et d'envie
Sont cil qui semblent meillor,

tandis que la deuxième voix dit : *Beata viscera Mariæ Virginis*, etc.

Nous savons avec certitude que ces compositions bizarres étaient chantées à l'Église; nous connaissons le salaire qu'on donnait à chaque membre du chœur, pour exécuter un « triple » ou un « quadruple » dans une grande cérémonie (Guérard, *Cartulaire de Notre-Dame de Paris*, t. IV, p. 107 et 108). Un document curieux (le Journal des visites pastorales d'Odon Rigaud, à la date du 12 janvier 1261)

nous apprend que cette habitude d'associer des paroles de sens très différent donna lieu quelquefois, chez les religieux et les religieuses, à des parodies très libres; mais il nous est très difficile aujourd'hui de goûter la valeur musicale d'un tel art. Les pièces, publiées dans le livre de de Coussemaker et dans l'*Oxford history of music*, sonnent à notre oreille musicale un peu comme la lecture du fameux serment de Strasbourg. Tout ce qu'on peut dire, en conscience, c'est que Pérotin a le sentiment juste du contrepoint, car, habituellement, il paraît s'appliquer à donner aux parties des mouvements contraires. Mais sa manière est étrangement dure!

Les « organistes » français les plus anciens et les plus connus en leur temps, sont Léon, appelé « organista optimus », auteur du *Magnus liber organi de Gradali et Antiphonario*, écrit pour Notre-Dame de Paris; (après Pérotin), Robert de Sabilon, Pierre, surnommé « optimus notator », Thomas de Saint-Julien de Paris, Théobald le Gallois... Le manuscrit de Montpellier, outre les œuvres d'« organistes » ou déchanteurs et de didactitiens, contient des compositions de trouvères harmonistes : Adam de la Halle, Gilon Ferrant, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, le prince de Morée, Thomas Herriers, un anonyme de Cambrai, un anonyme d'Artois, plus un certain nombre d'auteurs dont les œuvres n'ont pas été identifiées avec certitude.

Bibliographie.

Aux sources indiquées plus haut, il faut ajouter : les manuscrits de Milan (*Ambr. M. 17 Sup.*) contenant plusieurs pièces à deux voix; le manuscrit de Chartres, Bibliothèque de la ville, 130 [148], dont le dernier feuillet (XIe siècle) contient cinq Alleluias à deux voix; le tropaire de Cambridge (*Corpus Christi Coll.* 473), contenant des pièces polyphoniques, notées en neumes (XIe siècle), déjà étudiées par W.-H. Frere (1894, t. VIII des publications de la Société Henry Bradshaw) et Woldridge (*Early English Harmony*).

Cf. De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au Moyen Age* (1852), *Les harmonistes des* XIIe *et* XIIIe *siècles* (1865), et *L'art harmonique* (1865); Joh. Wolff, Hugo Riemann (ouvrages cités plus haut); Victor Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst* (1906).

CHAPITRE XXIII

LES DEUX FORMES DE L'ÉCRITURE POLYPHONIQUE DANS LA MUSIQUE DU XIIIe SIÈCLE

L'imitation en musique. — Premier exemple de contrepoint double, d'après de Coussemaker. — Quelques exemples tirés de motets de Bamberg. — Le roman de Fauvel; son importance et son contenu. — Un rondeau de Jean de Lescurel; exemple de composition où prédomine le style harmonique.

La première conquête fut celle du style en *imitations*.
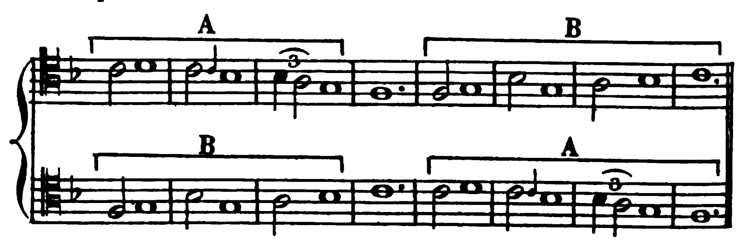
L'imitation est un des meilleurs moyens de donner à une pièce polyphonique l'*unité* nécessaire dans la variété. Il y a imitation quand la seconde ou la troisième voix reproduit un thème (ou fragment de thème) déjà énoncé par la première voix (peu importe d'ailleurs l'ordre des entrées). Ainsi :

Voix I. A B C D . . . . .
Voix II. . . . . A B C D

Bien entendu, lorsque la voix II reprend A B C D, il faut que la voix I continue librement son chemin et son discours; si elle se taisait, on retomberait dans la monodie et il y aurait (pour l'oreille) simple répétition. Sur quatre voix, il se peut que deux seulement, ou trois, prennent part à l'imitation, et que la quatrième fasse les basses d'harmonie; ou bien encore, il peut y avoir deux thèmes différents, donnant lieu à deux imitations distinctes et simultanées : la voix *a'* imite *a*, et la voix *b'* imite *b*. L'imitation peut être fragmentaire, plus ou moins étendue, complète; (en ce dernier cas, on a un canon). Elle peut être rigoureuse ou libre, avoir lieu soit à l'unisson, à l'octave supérieure, à la seconde supé-

rieure ou inférieure, majeure ou mineure, etc... Elle peut affecter enfin des formes ingénieuses : le *renversement* des intervalles à reproduire, l'*augmentation* ou la *diminution des valeurs* de durée, même la reprise à *rebours* d'un thème tout entier. En allant trop loin dans cette voie, où l'on a découvert un très grand nombre de combinaisons possibles, on arriverait bientôt à tomber dans le pédantisme, dans la sécheresse, dans le jeu de patience, et à faire servir des moyens artistiques à un but non artistique.

Examinons quelques textes, sans nous préoccuper des genres de composition. A en croire un critique moderne, on trouverait dès le XIIIe siècle, dans l'ouvrage le plus ancien où le mot « contrepoint » est employé, un exemple de contrepoint double :



(*Optima introductio in contrapunctum pro rudibus*, fin du XIIIe s., *Jean de Garlande*.
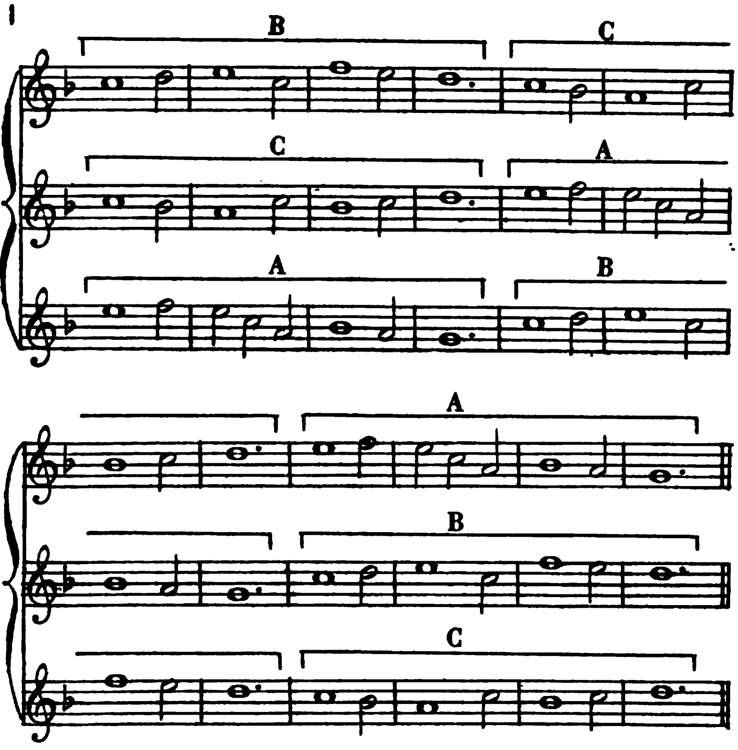
Dans son livre sur l'*Harmonie au moyen âge*, de Coussemaker cite ce texte de Jean de Garlande qui avait en France, dans les premières années du XIIIe siècle, une école de musique. Et après les avoir citées il commente ainsi ces huit mesures :

« Ici se révèle pour la première fois un des faits les plus curieux de l'histoire de la musique au moyen âge. Sous le nom de répétition de voix différentes, Jean de Garlande entend ce que nous appelons *contrepoint double*. L'exemple qu'il donne ne peut laisser aucun doute sur ce point. Il est resté inconnu à tous les historiens de la musique. On ne connaissait jusqu'ici aucun vestige de ce genre de composition qui remontât à une époque antérieure à la fin du XIVe siècle. Ni les compositions des musiciens des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, découvertes jusqu'à présent, ni les documents connus ne contiennent rien de semblable. » (*L'Harmonie au M. A.*, p. 53.)

Dans ce texte de Jean de Garlande — qui, pour un œil moderne, débute si mal ! — il n'y a rien qui ressemble à un contrepoint double. Il y a simplement permutation de parties pour le chant de deux formules. Les deux thèmes associés ont beau passer d'une voix à l'autre, la série des intervalles reste la même dans les deux cas, comme il suffit de s'en convaincre à première vue. Des enfants qui jouent aux quatre coins ont beau changer de place, la distance qui

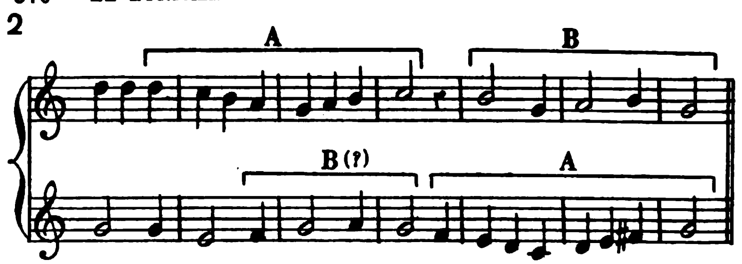
les sépare, après comme avant, *ne varie pas*; il se passe ici quelque chose d'analogue, et c'est précisément cela qui exclut l'idée d'un contrepoint double. Il faudrait que les intervalles fussent non pas reproduits avec permutation des parties, mais *renversés*; que les premières quintes, *fa-do* et *sol-ré*, devinssent les quartes *do-fa* et *ré-sol*; que la seconde *si-do* devînt la septième *do-si*, et ainsi de suite. S'il était besoin d'insister sur une chose aussi claire, on pourrait dire encore : si après avoir joué, au piano, la première partie avec la main droite et la seconde avec la main gauche, je change de mains et joue la première partie avec la main gauche et la seconde avec la droite, ce sera une modification vaine, car *l'auditeur ne s'en apercevra pas*; il entendra toujours les mêmes sons, séparés par les mêmes intervalles, et aura l'impression d'une simple reprise. Il en est de même dans cet exemple de « contrepoint double ».

En tout cas, le texte ci-dessus n'est rien moins qu' « unique », comme on peut s'en convaincre par quelques-uns des extraits suivants où on trouvera des essais du même genre :



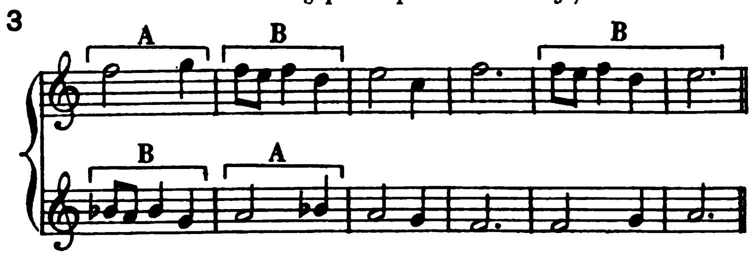
(*De speculatione musicæ*, XIII[e] Siècle, *Walter Odington*.)

2
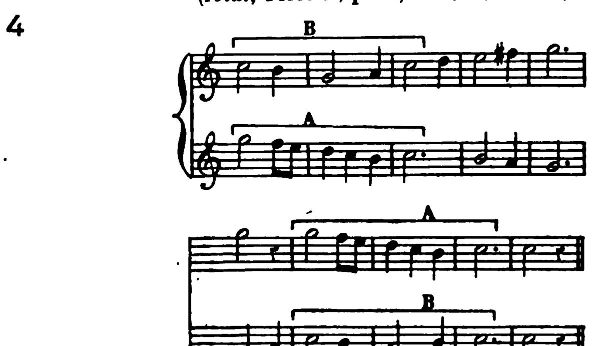


(*Cent motets du XIII[e] siècle*, Pièce II, p. 6, F° 2, v°, du manuscrit de Bamberg publié par *Pierre Aubry*.)

3
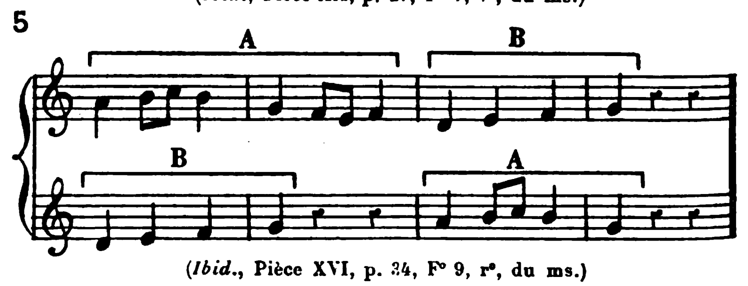


(*Ibid.*, Pièce X, p. 24, F° 6, v°, du ms.)

4



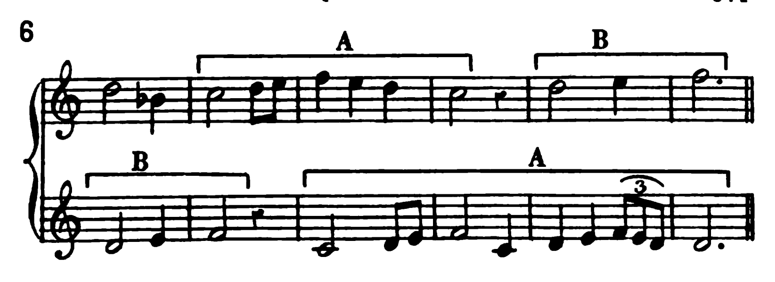
(*Ibid.*, Pièce XII, p. 27, F° 7, v°, du ms.)

5
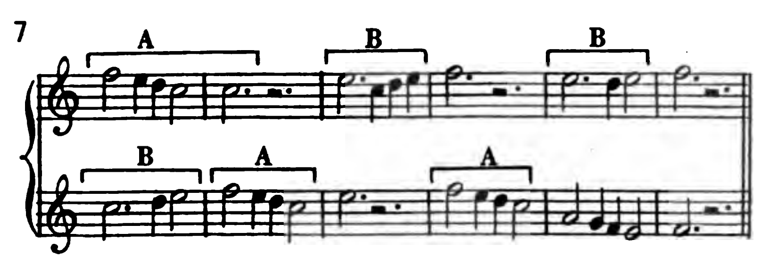


(*Ibid.*, Pièce XVI, p. 34, F° 9, r°, du ms.)

6



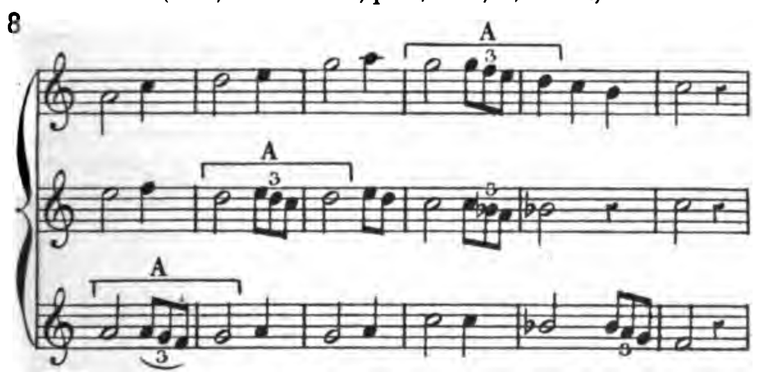
(*Ibid.*, Pièce XX, p. 42, F° 11, v°, du ms.)

7



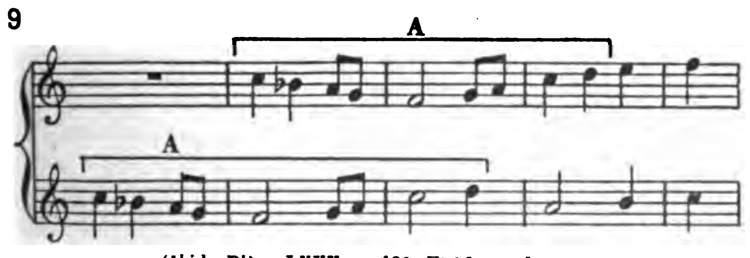
(*Ibid.*, Pièce XXXVII, p. 74, F° 20, v°, du ms.)

8



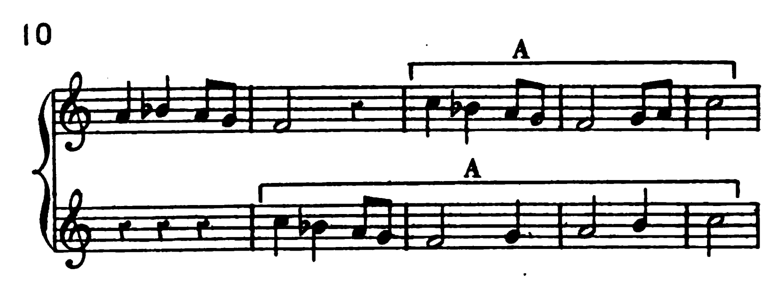
(*Ibid.*, Pièce LIII, p. 113, F° 32, r°, du ms.)

9



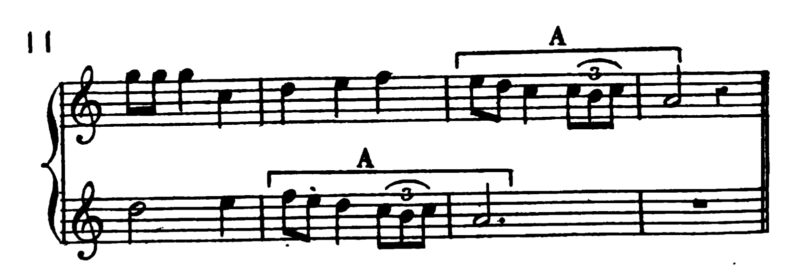
(*Ibid.*, Pièce LXXX, p. 180, F° 52, r°, du ms.)

10



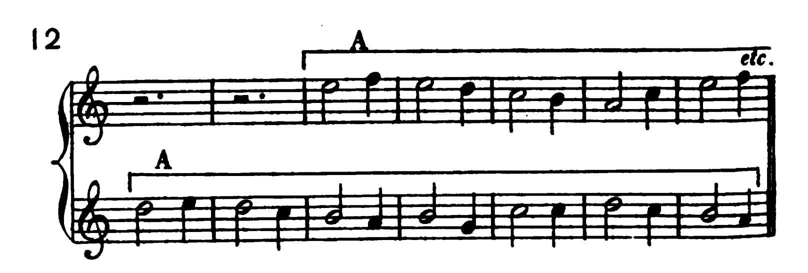
(*Ibid.*, p. 81.)

11



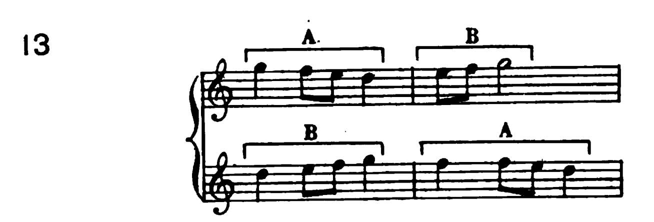
(*Ibid.*, Pièce XCIX, p. 206, F° 59, r°, du ms.)

12

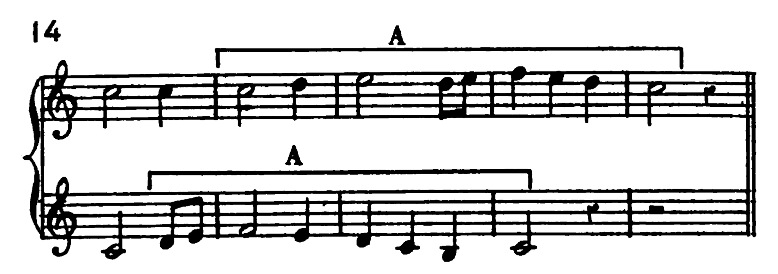


(*Ibid.*, Pièce XCIX, p. 216, F° 61, v°, du ms.)

13



(*Ibid.*, Pièce CI, p. 220, F° 62, v°, du ms. — Cf. même dissonance, pièce XI, mesure 5, et p. 200, mes. 11 et 12.)



(*Ibid.*, Pièce XCI, p. 200, F° 57, r°, du ms.)

Voici quelques observations sur ces textes parfois cruels :

Texte n° 1. — C'est un fragment de « rondel », défini par Walther Odington (1250-1320?) : *Rondelli sic sunt componendi : excogitetur cantus pulchrior qui possit et disponatur secundum aliquem modorum* (modus, ici = *rythme*) *predictorum, cum littera vel sine, et ille cantus a singulis vocibus recitetur; tamen aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit, alius descendat...* On peut appeler l'attention sur quelques faits : 1° l'auteur n'invente pas le thème principal (comme semble lui en faire un devoir, dans le texte ci-dessus, le mot *excogitetur*) ; il prend un thème populaire bien connu : *Ah! Réveille-toi, Robin!* (inséré par Adam de la Halle dans *Robin et Marion*) ; 2° il compose un rondeau *sine littera*, c'est-à-dire sans paroles, ce qui est — à prendre le document tel qu'il est — une hardiesse, un affranchissement dans le sens de la musique pure; 3° il observe avec soin la règle générale du contrepoint : *unus ascendat, dum alter descendit* = « qu'une voix monte pendant que l'autre descend »; et il l'observe même avec un scrupule qui l'amène à changer le caractère de la mélodie traitée. Au lieu de se pénétrer du caractère de cette mélodie populaire et de le mettre en valeur, on voit qu'il a des préoccupations purement techniques, étrangères à ce que nous appelons « l'expression »; 4° il fait passer chaque formule mélodique, successivement, dans chaque partie; mais, comme dans le fragment de Jean de Garlande, il n'y a là qu'une permutation ne correspondant à aucun changement d'ordre acoustique; une fois qu'on a entendu les 4 premières mesures, on trouve, dans ce qui suit, la même phrase répétée deux fois, de façon identique. Peu importe que les exécutants ne soient pas les mêmes.

Texte n° 2. — Ici, un effort, qu'on peut qualifier de touchant, pour réaliser un progrès. L'imitation de A se fait (partiellement, et avec une rigueur d'à peu près), dans la seconde partie, sur d'autres degrés de la gamme; c'est une transposition. Pour B, y a-t-il aussi un vague essai d'imitation? peut-être; mais combien gauche et incomplet! Répétition triple de la même note (mesure 1), unisson et dissonance de seconde (mesure 3), quintes successives (mesures 5 et 6) : telles

sont les maladresses, ou, comme nous dirions, les fautes d'orthographe qui déparent ce fragment.

Texte n° 3. — Autre exemple d'imitation par transposition (B), bornée à une seule mesure — et suivie d'une simple répétition de B; les deux dernières quintes sont comme un reste de la diaphonie primitive.

Textes n°s 4, 5, 6. — Mêmes observations que pour 1. Pour arriver à un insuccès dans la construction, quelles effroyables dissonances! Il est à peine concevable que la recherche d'un semblant de symétrie ait fait oublier à ce point les plus naturelles exigences de l'oreille musicale.

Texte n° 7. — Imitations où la difficulté est esquivée; lorsqu'une voix en imite une autre, celle-ci se tait, au lieu de continuer; il n'y a plus d'imitation.

Texte n° 8. — Imitation à la quarte supérieure (avec deux quintes de suite) et encore à la quarte supérieure de la précédente (avec quatre quintes de suite!)...

On pourrait multiplier les citations de ce genre. Voir dans la publication du manuscrit de Bamberg par Pierre Aubry, la pièce XVI, du IIe vol., p. 34; les pièces I, p. 6; IV, p. 11; X, p. 24; XI, p. 25 (dans les paroles de cette dernière, il y a comme un prototype du sonnet d'Arvers), p. 27, IIe; et IIIe, I, p. 42, 74, 93, 206, 216, etc...

Texte n° 9. — Bonne disposition pour l'entrée des parties, et essai de canon à l'unisson; mais, outre que l'imitation ne peut dépasser deux mesures, elle entraîne un croisement et deux dissonances consécutives de seconde fort désagréables! Observation analogue pour le n° 13.

Texte n° 12. — Bon début, qui fait entrer le soprano en imitation canonique à la seconde supérieure. Mais, passé trois mesures, il n'y a plus trace de construction...

Texte n° 14. — La première voix veut imiter la seconde, mais sans pouvoir adopter son allure. On dirait parfois un canon à l'octave par augmentation de valeurs... (mais un canon manqué, et combien dissonant!)

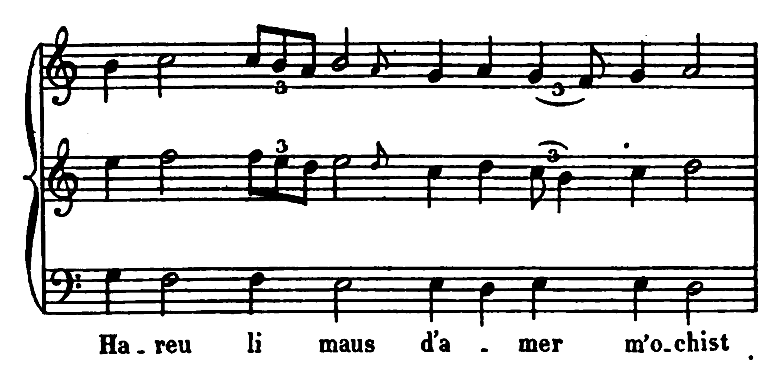
Nous avons beau faire des concessions aux exigences de l' « esprit historique » : nous ne saurions voir là que les maladresses d'un art encore dans l'enfance ou les signes irrécusables d'une musicalité barbare. Ces « notateurs » avaient une autre oreille que la nôtre!

Les mêmes observations peuvent être faites au sujet d'un compositeur français très renommé en son temps pour des qualités diverses (parmi lesquelles la grâce, le sentiment, l'accent personnel) : l'auteur des *Adieux à Arras*, du *Retour*, du *Jeu de Robin et Marion*, Adam de la Halle.

Les œuvres d'Adam de la Halle (outre les jeux de Robin et de Marion) comprennent : 34 chansons, 16 jeux partis, 17 rondeaux,
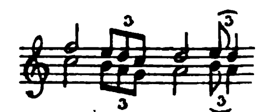
7 motets, accompagnés de musique. Le manuscrit le plus complet de ces compositions est celui de la B. N., ms. de la Vallière, 2736, suivi par de Coussemaker dans son édition (1 vol. Paris, 1872). D'autres manuscrits, à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Arras, à Aix-en-Provence, à Oxford, et à la Bibliothèque du Vatican, contiennent les œuvres d'Adam.

Adam a écrit des chansons dans la forme monodique habituelle aux trouvères, et des pièces (rondeaux, motets) à 3 parties. On a dit et répété, un peu par confiance, que c'était un des « harmonistes » les plus distingués du XIII[e] siècle. Nous ne sommes guère en mesure de porter un tel jugement en connaissance de cause, ou d'y souscrire. Ce qu'il y a de certain, c'est que, le plus souvent, l'écriture d'Adam est peu intelligible pour nous. Elle paraît encore sous l'influence de la doctrine Hucbaldienne; telle la chanson : *Hareu li maus d'amer m'ochist*, qui peut se traduire ainsi (ms. de Cambrai) :



De telles duretés se rencontrent à chaque instant (cf. le rondeau *Tant con je vivrai*). Dans le rondeau : *Diex coment porroie*, on trouve entre le soprano et l'alto les intervalles suivants :  . Une des caractéristiques de ces brèves compositions est le retour fréquent de la phrase initiale servant de refrain, ce qui est le prototype du rondo instrumental, tel qu'on le trouvera chez les compositeurs modernes (et pas seulement dans les

pièces qui portent le titre *Rondo*). Les couplets sont des soli ; le refrain est une exécution d'ensemble. Or, dans les pièces d'Adam, le refrain seul est noté; quelle mélodie accompagnait les autres parties du texte? Par qui chaque couplet était-il chanté? Était-ce par le soprano, par l'alto, par le ténor? Il n'y a pas d'indication sur ce point. Enfin, le rythme musical n'est nullement marqué, et il est impossible, quand on traduit en notation moderne, d'établir une correspondance entre le vers littéraire et les mesures de la phrase musicale sans faire intervenir un système personnel fondé sur une hypothèse.

Les motets, qui sont d'étendue plus considérable, et où l'on voit une deuxième partie appliquée à orner un thème de plain-chant, ne sont guère plus accessibles à notre sens musical. Le motet à 3 parties *De ma dame vient li dous maus que je trai* débute ainsi : 

La quarte est visiblement la « consonance » préférée et recherchée par Adam (cf. la pièce *J'os bien à ma mie parler*).

On trouve des pièces moins pénibles pour l'oreille dans un manuscrit de la B. N. de Paris (fonds français 146) qui, antérieur à l'apparition de l'*Ars nova* du XIVe siècle et appartenant par sa notation à l'époque franconienne du XIIIe siècle, est, sur la limite des deux périodes, le monument le plus important de l'ancienne musique française : c'est le *Roman de Fauvel*. La première partie du manuscrit a été achevée en 1310; la seconde en 1314. Des six manuscrits de l'ouvrage que possède la Bibliothèque Nationale, le 146 (ancien 6812) est le seul qui contienne la musique.

Cf. *Le Roman de Fauvel, reproduction photographique du manuscrit français 146 de la Bibliothèque nationale de Paris avec un index des interpolations lyriques*, par Pierre Aubry, Paris, chez Geuthner, 1907. L'original est un peu réduit pour le format. — *Le Roman de Fauvel*, dans *l'Histoire littéraire de la France* (par Gaston Paris), t. XXXII, p. 108-153. — La *Geschichte der Mensural Notation* de Johannes Wolf, Leipzig, 1904, t. I, p. 40-63.

Ce roman est une satire politique sous forme allégorique. Fauvel est un cheval (de couleur *fauve*). Tout, dans le

monde contemporain de l'auteur, est sens dessus dessous; car, à l'inverse de la loi qui veut que l'homme commande aux bêtes, Fauvel, qui est une bête, commande aux hommes. Or *Fauvel*, comme l'indiquent les lettres dont le mot est formé, est *f*ausseté, *a*varice, *v*ilenie et *v*ariété (inconstance), *e*nvie, *l*ascheté. Suivant le cadre ancien des satires sur les divers « états du monde », le poète montre ou cherche dans toutes les conditions humaines les preuves de cette opinion. Fauvel est un personnage dans le genre de Renart; ce poème, qui fait d'un cheval — idée baroque et singulière! — le représentant de la perfidie et du vice, a un peu plus de deux mille vers.

L'intérêt du roman de Fauvel est surtout d'ordre musical; il réside dans les nombreuses pièces françaises et latines, accompagnées d'une notation musicale et destinées à être chantées, qui, dès la troisième page du manuscrit, sont insérées dans le texte sans avoir toujours avec lui un rapport direct. Les pièces latines sont en majorité, et, quelquefois, font corps avec la pensée de l'œuvre littéraire. On y trouve en grande abondance des fragments liturgiques (antiennes, versets, répons, hymnes) et des morceaux ayant trait à des événements contemporains de l'auteur. Ainsi la pièce insérée au f° 2 (r°), a trait à la mort de l'empereur Henri IV (24 août 1313). Parmi les œuvres françaises figurent des lais, des motets, des chansons, des rondeaux. Plusieurs pièces musicales insérées dans le roman de Fauvel se retrouvent ailleurs. Ainsi, parmi les motets à deux voix, *Mundus a mundicia*... et *Ad solitum vomitum*; parmi les proses, *Heu quo progreditur*, *Virtus moritur*, *Vanitas vanitatum*, figurent dans l'Antiphonaire de Florence. La composition à trois parties *O natio nephandi generis* (2[e] voix : *Condicio nature defuit*. — 3[e] voix : *Mane prima sabbati*) est insérée dans le manuscrit de Montpellier (H 196). D'autres pièces (*O Philippe*... *In nova fert*...) paraissent dans d'autres manuscrits de la B.N.

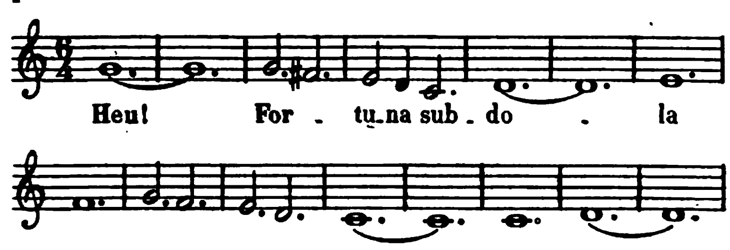
Au folio B du manuscrit est une table qui débute ainsi : « En ce volume sont contenuz le premier et le secont livre de fauvel et parmi les deux livres sunt escripz et notez les moteiz, lais, proses, balades, rondeaux, respons, antenes et versez qui s'ensuivent. » Suivent avec de belles initiales

bleu et or, alternativement et sous un titre à l'encre rouge, les *incipit* de 23 motets à trois parties (1 à 4) ayant chacune des paroles différentes. Par exemple, tandis que la voix I chante : *Fauvel nous a fet present*, la voix II chante : *Je voi douleur*... et la voix III : *Fauvel autant si mest si poise*. La suite comprend : neuf *motez a tenures sanz trebles*, c'est-à-dire des duos, motet et tenor (*tenures*) sans troisième partie (*trebles*); trente-deux *proses et lays*, ou monodies; quatorze *rondeaux*, *balades et resfrez* (*refrains*) *de chancons*, monodies avec paroles françaises : *Porchier mieux estre ameroie. Douce dame débonnaire. Ay amours tant me dure. A touz iours sans remanoir. Fauvel est mal assene. Providence la senee. En chantant me vueil complaindre. Dame se par bien amer*, etc...; cinquante-deux *Alleluyes, antenes* (*antiennes*), *respons*, *Ypnes* (*hymnes*) *et verssez*, dont un seul en français, *Ci nous faut* (monodies). Au folio 57 commencent les « balades, rondeaux et diz entez sur refroiz (refrains) de rondeaux, lesquiex fist *Jehannot de Lescurel* ». Ces chansons de Lescurel (dont le texte littéraire a été publié par A. de Montaiglon en une plaquette de 68 pages (collection Elzévir), occupent, après le roman de Fauvel, six feuillets à trois colonnes, où le premier couplet de chacune d'elles est accompagné de la musique. Les dernières pièces, beaucoup plus étendues, sont des espèces de « fatrasies »; il n'y a de musique, comme l'indique le titre précité, qu'aux refrains qui sont pris (*entés*) à d'autres poésies.

Cette brève description montre que le manuscrit du roman de Fauvel, avec ses interpolations musicales et ses ajouts, est une sorte d'encyclopédie. Ce qui indique la notoriété des pièces qu'il contient c'est que certains théoriciens du XIVe siècle citent plusieurs d'entre elles, à titre d'exemples connus, pour soutenir quelques règles théoriques. La notation sur cinq lignes, en notes noires et pleines (avec quelques notes rouges seulement) est celle de l'époque franconienne (valeurs longues, signes carrés et losangés, ligatures) comme dans ce motet :



qui se traduit ainsi en notation moderne :



Cette notation, dit M. Johannes Wolf, est antérieure à la rédaction du manuscrit; elle répond à la description de l'écriture musicale française que donne Marchettus de Padoue dans son « Pomerium » en 1309.
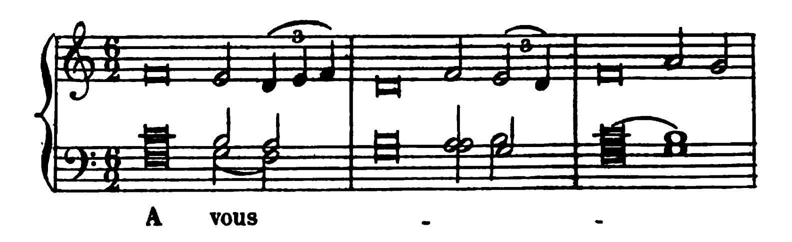
Jehannot de Lescurel, dont les poésies sont aimables, galantes, fort soignées comme facture, ne nous est connu que par ce roman de Fauvel. Il cultiva un genre de littérature dont ce caractère est tout musical : *le rondeau*. En voici un exemple, dont nous donnerons et traduirons ensuite la musique, qui est une des pages les plus nettes du beau manuscrit :

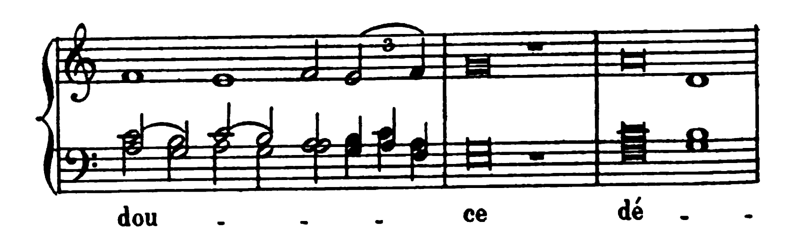
A vous dame débonaire
Ai mon cœur donné;
Jà n'en partirai.
Vo vair euil m'i font atraire
A vous, dame débonaire :
Ne jà ne m'en quier retraire
Ains vous serviré,
Tant comme vivré.
A vous, dame débonaire,
Ai mon cuer donné;
Ja n'en partiré.
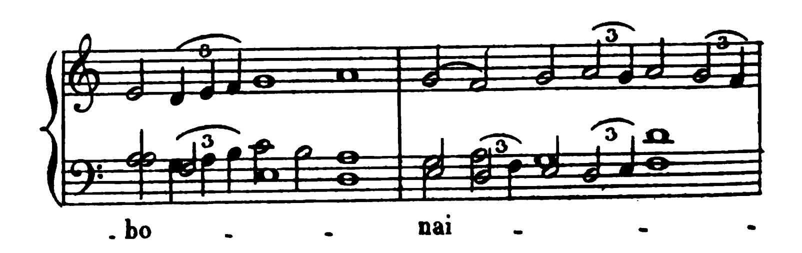
Lescurel est-il l'auteur de la composition à trois parties qui est écrite sur ces paroles? c'est peu probable. La lecture de ces petites poésies laisse l'impression d'un artiste qui attache la plus grande importance à certaines virtuosités de versification, à des raffinements de rythme et de rime, comme dans la pièce IX du recueil de Montaiglon :

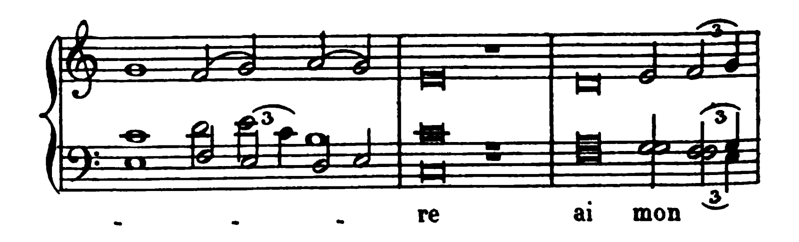
Bien se lace
Qui embrace
D'amors la jolie trace :
C'est la bouche. Et quant amis
Son cuer a mis
En désirer à amie
etc...
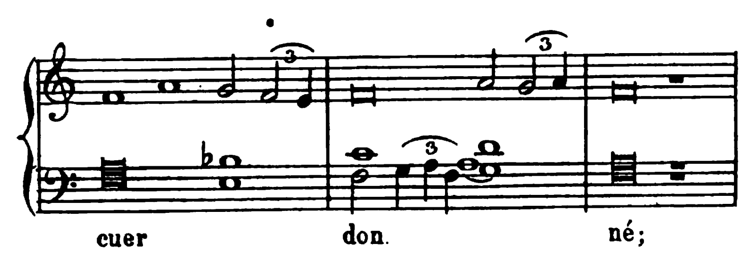
Un compositeur professionnel, écrivant les paroles et la musique de ses œuvres, eût consacré moins de soin à ces badinages, et se serait réservé pour le contrepoint. En tout cas, voici la musique de la partie principale du rondeau :

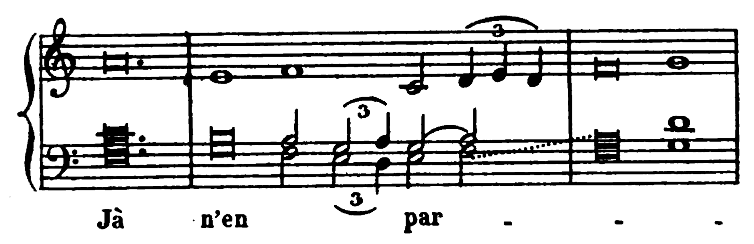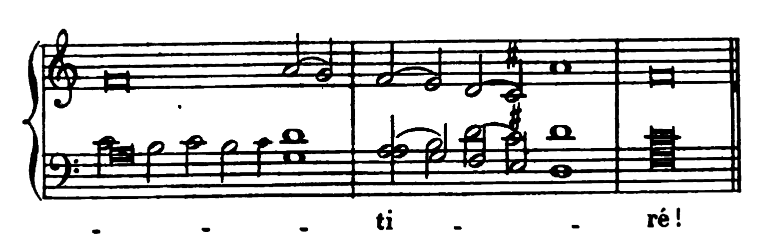














Œuvre de primitif, ayant les lacunes et le charme qu'implique un tel mot, et dont les gaucheries, l'inexpérience touchante, la sincérité, le sérieux, sont plus intéressants que certaines qualités de pur virtuose! On se tromperait fort, et on serait bien injuste, en n'y voyant que tâtonnements on incorrections. Il y a une grâce réelle, une sorte d'éloquence rude et savoureuse, dans cette suite de six quintes (mesures 6-7) employée pour traduire une idée de douceur; dans la cadence finale, volontaire, si imprévue, qui module en lydien au lieu de s'arrêter au dorien... L'auteur ignore les formules : il fait effort pour trouver, à sa manière, l'expression personnelle et juste du sentiment. Ce texte est typique et représentatif; nous aimons à terminer par l'impression qu'il nous laisse le chapitre consacré à une des périodes les plus obscures de l'Histoire musicale.

Bibliographie.

De Coussemaker, dans ses *Scriptores*, t. I, donne le *De musica mensurabili* de Jean de Garlande, le *Compendium discantus* de Francon de Cologne et l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon de Paris. Le texte de ce dernier est aussi dans les *Scriptores* de Gerbert, t. III. Cf. Oswald Koller, *Essai d'une reconstruction des exemples notés du XI° chap. de l'Ars cantus mensurabilis*, dans la *Vierteljahrss. für Musikw.*, VI, p. 242 et suiv.

Outre les ouvrages cités dans les chapitres précédents, on peut consulter, sur la musique du Moyen âge, P. Aubry († 1910) : *Huit Chants héroïques de l'ancienne France*, paroles et musique, in-4°, xviii-250 pages, édité par *l'Union pour l'action morale*, 1896 ; *L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen âge*, gr. in-8°, 38 pages, avec musique, édité par la *Schola cantorum*, 1897 ; *Lais et descorts français du XIII° siècle, texte et musique*, en collaboration avec A. Jeanroy et L. Brandin, in-f°, xxiv-171 pages. Paris, Welter, 1901 ; *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, texte et musique, en collaboration avec l'abbé E. Misset, in-f°, vii-322 pages, *ibid.*, 1901 : *Quatre poésies de Marcabru, trouvère gascon du XII° siècle*, texte, musique et traduction, 12 pages in-8°, Paris, A. Picard, 1904 ; *La chanson de Belle Aelis, par le trouvère Baude de la Quarière*, en collaboration avec R. Meyer, et J. Bédier, gr. in-8°, 23 pages, avec musique, Paris, A. Picard, 1904 ; *La Chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge*, in-8°, 11 pages, Paris, Champion, 1905 ; *Estampies et danses royales, les plus anciens textes de la musique instrumentale du moyen âge*, in-8°, 35 pages, avec musique, Paris, Fischbacher, 1907 ; *Recherches sur les ténors français dans les motets du XIII° siècle, d'après le manuscrit de la Bibl. Univ. de Montpellier*, gr. in-8°, 20 pages, avec musique, Paris, Champion, 1907 ; *Iter hispanicum : un Discantuum volumen parisien du XIII° siècle, à la cathédrale de Tolède*, publié dans le recueil de la *Société Intern. de musique*, avril-juin, 1907, pages 337-355, avec musique et fac-similés ; *L'Ars mensurabilis et les proses liturgiques au treizième siècle*, communication faite au Congrès de Vienne, 1909, et publiée dans *Kongress der intern. Musikgesellschaft*, Leipzig, Breitkopf, in-8°, 1904, p. 108 et suiv. ; *Le Chansonnier de l'Arsenal, trouvères des XII°-XIII° siècles* (reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibl. de l'Arsenal, en collaboration avec A. Jeanroy, gr. in-4°, Paris, Geuthner, 1910. Cette monumentale publication a été interrompue par la mort de P. Aubry).

CHAPITRE XXIV

LA MUSIQUE AU XIVᵉ SIÈCLE

La bulle du pape Jean XXII contre les innovations musicales. — *L'Ars nova* et Philippe de Vitry. — Développement de la notation : les modes, la prolation, les altérations chromatiques. — La doctrine du contrepoint. — Guillaume de Machault : son importance au XIVᵉ siècle; sources pour l'étude de ses œuvres; la valeur musicale de ses compositions; analyse de quelques pièces. — Le manuscrit de Chantilly. — L'*Ars nova* et la musique italienne. — Diffusion de la musique franco-italienne en Angleterre. — La musique en pays allemand.

Le XIVᵉ siècle est, dès son début, l'aube d'un renouveau; on a même proposé de clore le moyen âge musical à la date de 1300. Comme caractéristique générale de l'époque, on peut citer d'abord la bulle de 1322, où le pape Jean XXII fait ses doléances sur ce qu'il considère comme une révolution. Ce document montre qu'à toutes les époques, les réformateurs ont été combattus et méconnus par leurs contemporains. Après avoir fait ressortir le charme (*suavitas*) du plain-chant, le pape ajoute : « Certains disciples d'une nouvelle école, mettant toute leur attention à *mesurer* les temps, s'appliquent, par des notes nouvelles, à exprimer des airs qui ne *sont qu'à eux*, au préjudice des anciens chants qu'ils remplacent par d'autres composés de brèves et de demi-brèves et comme imperceptibles. Ils coupent les mélodies, les efféminent par le déchant, *les fourrent quelquefois de triples et de motets vulgaires*, en sorte qu'ils vont souvent jusqu'à dédaigner les principes fondamentaux de l'Antiphonaire et du Graduel, ignorant le fonds même sur lequel ils bâtissent, ne discernant pas les tons, les

confondant même, faute de les connaître. La multitude de leurs notes obscurcit les déductions *modestes* et tempérées au moyen desquelles ces tons se distinguent les uns des autres dans le plain-chant. *Ils courent et ne font jamais de repos*, enivrent les oreilles et ne guérissent point les âmes; ils imitent par des gestes ce qu'ils font entendre : d'où il arrive que la dévotion que l'on cherchait est oubliée, et que la mollesse qu'on devait éviter est montrée au grand jour. »

En disant « ils imitent par des *gestes* ce qu'ils font entendre », Jean XXII fait sans doute allusion à un genre cité déjà par Jean de Grocheo (aux environs de 1300) dans un traité, « Theoria » (Bibl. de Darmstadt, ms. 2663, traduit par M. J. Wolf, cahiers de l'*Intern. Mus. Ges.* I, 1) : c'est le *cantus gestualis*.

Ce qui effraie le pape Jean XXII, c'est une transformation, un progrès certain, une sorte de Renaissance où le « contrepoint » s'émancipe et ne s'astreint plus à ajouter un ou plusieurs déchants à un thème donné : c'est, pour employer le mot de l'époque, l'*Ars nova*.

Pour connaître cette période, nous avons deux sources également intéressantes mais de valeur inégale : les traités des théoriciens, et les œuvres des compositeurs.

La critique du texte des traités théoriques appartient surtout aux philologues dont la patience est souvent mise à rude épreuve. D'abord, on n'est pas toujours sûr de l'authenticité des œuvres; les noms déformés ou latinisés des auteurs, la non concordance des opuscules attribués au même écrivain, créent parfois des confusions qu'on a une tendance trop facile à écarter en admettant que deux auteurs différents ont porté le même nom, comme les deux Francons, les deux Garlandes, les deux Jean de Muris... Les traités des *Scriptores* nous permettent de déchiffrer les écritures musicales du temps, si différentes sur tant de points de la notation moderne, et nous font connaître les idées ou opinions musicales de leurs contemporains, mais rien de plus; il faut d'autant plus limiter la valeur de leur témoignage qu'ils sont loin de s'accorder avec les œuvres réelles. Il serait aussi imprudent de juger celles-ci d'après ceux-là, que de juger le style d'un écrivain d'après la grammaire écrite par un de ses contemporains. Il n'en est pas moins

du plus haut intérêt de voir que le moyen âge, en dépit de ses maladresses musicales, a eu dès le début la conception très nette de quelques règles qui aujourd'hui encore sont admises comme fondamentales dans nos Conservatoires.

Dans l' « Ars nova » il y a d'abord un développement remarquable de la doctrine concernant la notation musicale. Cette notation a eu pour caractéristiques l'emploi des valeurs de plus en plus brèves, la recherche des figures propres à les représenter et la détermination méthodique de leurs rapports avec les valeurs longues. Sur plusieurs points, on n'arrivait pas à une entente générale. Les théoriciens du moyen âge, en cette matière, utilisaient de vieux matériaux en voulant les faire servir à la constitution d'une langue nouvelle : ils étaient un peu dans le même cas que les inventeurs modernes de volapük ou d'esperanto; les essais étaient multiples.

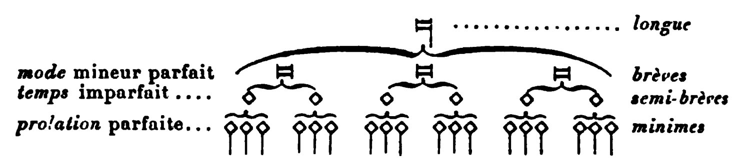
Un anglais du XIVe siècle, moine franciscain d'Oxford, Simon Tunstede, se plaint de la tendance à figurer des valeurs nouvelles dans les lignes suivantes, où l'humour est sévère : « Magna stultitia est... novas figuras sine necessitate producere, ut isti novi cantores, qui dici possent *novarum truffarum inventores*, fecerunt. Aliqui semiminimam et aliqui dragmam posuerunt, aliqui vero per caudam hirundinis alterationem fecerunt et punctum pausis dederunt et multa alia mirabilia. »

L'*Ars nova*, nouveauté qui, comme il arrive assez souvent, contient plusieurs choses anciennes ou étrangères à notre pays, est attachée à un nom qui fut jadis grand : celui de PHILIPPE DE VITRY.

Philippe de Vitry est un Champenois né entre les années 1285 et 1295. Il fut en qualité de secrétaire au service de Charles IV et de Philippe VI de Valois, entra ensuite dans les ordres, et mourut évêque de Meaux en 1361. Sa réputation de musicien était universelle. La B. N. de Paris possède une lettre de Pétrarque qui lui est adressée. Théodoricus de Campo l'appelle *flos et gemma cantorum*; et S. Tunstede *flos totius mundi*. Aucune de ses compositions ne nous est parvenue; il est l'auteur d'une série de traités, qui portent au moins son nom, et où l'*Ars nova* est exposée. Comme poète, il a traduit les *Métamorphoses d'Ovide*.

Ses innovations peuvent être ainsi résumées : 1° il a consacré dans l'écriture un nouveau genre de notes indépendant : la *minime*; 2° il a étendu, de la brève à la semi-brève,

et de la semi-brève à la minime, le rapport de division ternaire et binaire qui existait déjà entre la longue et la brève; 3° aux idées de *mode* et de *temps,* il a ajouté celle de *prolation*. Le tableau suivant indique ce qu'il faut entendre par là :



(Outre ces notes, il y aura la *semiminima* ou ; la *fusa*, ou ; la *semi fusa*, ou). Il y a dans ce schéma un *mode* mineur parfait, c'est-à-dire une division de la longue en trois brèves; un *temps* imparfait, c'est-à-dire une division de la brève en deux semi-brèves; et une *prolation* parfaite, c'est-à-dire une division de la semi-brève en trois minimes. Un terme spécial est affecté aux divisions de la brève, de la semi-brève et de la minime, parce que ces trois divisions sont *indépendantes l'une de l'autre*. Le mode pourrait être imparfait avec un temps parfait, et une prolation imparfaite; les trois divisions pourraient être également parfaites, etc... Le mode majeur est une subdivision de la note maxime ( ) soumise aux mêmes décompositions.

L'auteur anonyme des *Règles de la seconde rectorique* attribue aussi à Philippe de Vitry une invention bien peu pratique : celle des notes rouges, employées en certains cas à côté des notes noires. Marchettus de Padoue, dans son *Pomerium*, dit que les chants mixtes (c'est-à-dire avec un mode tantôt parfait, tantôt imparfait) sont figurés avec diverses couleurs. La note rouge apparaît dans une pièce du Roman de Fauvel. Philippe de Vitry n'en est donc pas l'inventeur; il l'emploie avec diverses fonctions : 1° pour indiquer un changement de rythme, ou, comme on disait « une altération du temps ou de la prolation »; 2° pour indiquer l'exécution de certains sons à l'octave supérieure; 3° pour distinguer le chant mesuré du plain-chant; 4° pour signifier qu'une note qui devrait avoir une valeur parfaite, devient imparfaite (plus un certain nombre de cas moins précis). Cet usage était fort incommode; il exigeait, pour la confection des manuscrits, qu'un rubriquaire s'ajoutât au scribe. On eut alors l'idée de remplacer

la note rouge par la note évidée. (*Rubræ sive vacuæ notæ* est une formule courante dans le texte des Scriptores.)

Pour les pauses, dans la période franconienne, on employait un trait vertical plus ou moins long : s'il allait de la première à la quatrième ligne de la partie, il équivalait à une longue parfaite; de la première à la troisième, il équivalait à une longue imparfaite; réunissant les deux premières lignes, il valait une brève : s'élevant à la moitié environ du premier interligne, il valait une semi-brève majeure; au tiers, il valait une semi-brève mineure. Pour avoir un silence équivalent à la minime, Philippe de Vitry figure le silence de la brève par un petit trait qui touche de sa tête seulement la ligne de la portée; et celui de la minime, par un petit trait qui touche la ligne par sa base.

La musique mesurée primitive n'avait aucun signe de mesure; elle n'en éprouvait pas le besoin puisqu'elle ne connaissait que le rythme parfait, à trois temps. Lorsque les Italiens, dont l'influence fut déterminée par le séjour de la papauté à Avignon, eurent fait adopter aussi le rythme binaire, il fallut un signe pour distinguer les deux mesures. Les pauses remplirent d'abord cette fonction. Là où l'on trouvait la pause équivalente à une longue de trois temps, régnait sûrement le mode parfait. Plusieurs pauses successives de la valeur d'une longue de deux temps, ou bien une pause de deux temps entre deux longues, permettaient de conclure à l'emploi du mode imparfait. Un autre moyen de se tirer d'affaire, était l'examen des « points de division » entre les notes. Philippe de Vitry, dans son *Ars nova* (de Couss. *Script.* III, 19 b) emploie, le premier, les signes suivants : un petit cercle (image de perfection) indique le mode parfait; trois petits traits inclus dans le cercle représentent le temps parfait. Un demi-cercle avec deux traits représente le mode et le temps imparfait. Le *tempus perfectum* équivalait à notre mesure à 3/4; le *tempus imperfectum* à notre 2/4. La prolation, division ternaire ou binaire de la semi-brève, était figurée par un procédé du même genre. Le demi-cercle, *hemicirculus*, barré ou non barré, qui aujourd'hui encore est en usage, fut bientôt confondu avec la troisième lettre de l'alphabet (comme le cercle avec la lettre O, les trois barres verticales avec la lettre M). Ces règles compliquées, dont nous n'indiquons ici que le principe général, exigeaient un

certain effort de mémoire et d'attention. On les mit en vers latins, tout comme les règles du syllogisme!

Une autre caractéristique de l'époque est la tendance de plus en plus grande à enrichir le système traditionnel par ce que nous appelons aujourd'hui si improprement des « accidents » ou des « altérations », et même à introduire dans l'échelle des subdivisions réelles incompatibles avec le genre diatonique. Déjà, aux environs de 1300, deux siècles et demi avant Cyprian de Rore, on peut parler de « chromatisme ». Voici un résumé de cette partie de l'évolution.

Dans une étude extrêmement pénétrante (*L'altération chromatique dans le chant religieux de l'Église occidentale*, 1897), M. Jacobosthal, professeur à l'Université de Strasbourg, a soutenu cette thèse que l'usage du chromatique était initial, et qu'on était arrivé à la forme diatonique après une correction et une sorte de mise au net (*Reinigung*) des cantilènes grégoriennes. Cette doctrine est paradoxale et difficilement admissible, malgré l'abondance de textes (littéraires) qui lui servent d'appui. De bonne heure, on considéra la suite *ut ré mi fa sol* comme formant une sorte de mode type; on le réalisait sur différents degrés, avec des transpositions qui, dans l'exécution réelle, exigeaient bien l'emploi inconscient de dièzes ou de bémols, mais qui étaient toujours désignées par la formule *ut ré mi fa sol*. De ce fait, il y a des preuves nombreuses.

Aux XIIe-XIIIe siècles, on voit apparaître ce que les théoriciens appellent la musique *fausse* ou *feinte* (falsa, ficta), ainsi nommée à cause des « accidents » qu'elle emploie, ou par opposition à la musique « vraie » ou « naturelle ». Ces désignations sont significatives. Par une erreur naïve, le moyen âge a cru que le diatonique était seul conforme à la nature, et que tout ce qu'on y ajoutait ne pouvait être qu'une licence exceptionnelle. Un développement obscur et instinctif du sens musical a provoqué néanmoins l'usage de plus en plus grand de ces licences qui, bientôt, sont devenues des règles, soit pour la construction mélodique, soit pour l'harmonie.

Le premier théoricien de la musique mesurée et de la notation proportionnelle qui parle de chromatisme est JEAN

DE GARLANDE (XIIIe siècle). Il s'occupe particulièrement du *fa* et du *do*, dont l'élévation est indiquée à l'aide d'un signe qui n'est autre que notre bécarre, appelé par Jérôme de Moravie *crux dura vel laborifera* (notre bémol, ♭, n'est qu'une transformation de la lettre *b*, appelée *b molle*, *b rotundum*). Jean de Garlande donne quatre règles : 1° Lorsqu'après une suite de sons il y a un demi-ton et un ton, il faut intervertir l'ordre et mettre le demi-ton à la fin, comme dans cet exemple : do mi *fa* sol sol la mi *fa* sol. Le demi-ton doit être entre *fa* et *sol*, non entre *mi* et *fa*. 2° Si une voix descend d'un ton pour revenir ensuite à son point de départ, on emploie le demi-ton : *sol fa* ♯ sol, au lieu de *sol*, *fa* ♮, sol. C'est, comme on dirait aujourd'hui, une « broderie » qui se fait au demi-ton inférieur. 3° Il en est de même lorsque la voix doit faire un saut de tierce mineure pour revenir ensuite au son initial : on dit *ré fa* ♯, *ré*, au lieu de *ré fa* ♮, *ré*. 4° Lorsque, dans une cadence par degrés conjoints, il y a un intervalle de demi-ton entre l'antépénultième et la pénultième (*la si-do ré*) on transporte cet intervalle entre la pénultième et la finale (*la si do* ♯ *ré*).

L'*Introductio musicæ secundum magistrum de Garlandia* (de Couss., *Script.* I, 166b), vers 1300, dit que cette « *fausse* musique » est nécessaire pour les instruments, l'orgue surtout, et donne cette définition : « Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia ; et, per consequens, signa semitonia significantia *in omnibus tonis* possunt amplificari. » Ces idées sont celles de Philippe de Vitry.

On élève ou on abaisse aussi un son pour des raisons d'harmonie. Le pseudo-Aristote du XIIIe siècle dit que la « mutation » ou fausse musique est employée *propter consonantiam bonam inveniendam*, c'est-à-dire, en certains cas, pour obtenir des quartes et des quintes justes. Jean de Muris (XIVe siècle) veut que dans *si-fa*, *si* soit bémolisé, ou *fa* diésé. Il veut que dans le passage d'une tierce mineure à une quinte juste, d'une sixième mineure à une octave, d'une sixième à une douzième, etc..., on surélève la note supérieure du premier accord (ce qui la fait ressembler à une note sensible). Il veut aussi que dans la suite *la sol la*, ou *ré do ré*, on chante *fa mi fa*, c'est-à-dire qu'on mette un demi-ton entre *sol* et *la*, entre *do* et *ré*.

Le système diatonique restait toujours la base de ces mutations qui se bornaient à transporter l'intervalle *mi-fa* sur différents degrés. Marchettus de Padoue (xive siècle) est allé plus loin : les divisions qu'il fait de l'intervalle de ton impliquent un véritable changement de genre. Il admet cinq divisions possibles dans l'intervalle de ton. Le ♭ abaissant le *la* met entre *sol* et *la* ♭ un *demi-ton enharmonique*, valant les 2/5 d'un intervalle de ton entier; *la* ♭ est séparé de *la* par un *demi-ton diatonique* valant 3/5 de ton. Le signe de la *musique fausse* (analogue à notre bécarre dont les traits intérieurs seraient horizontaux) placé devant une note, l'élève d'un demi-ton chromatique, soit 4/5 d'un intervalle de ton; le restant, soit 1/5, est une *diesis*. (Cette doctrine de Marchettus de Padoue fut vivement combattue dans la suite, notamment par Jean de Muris).

La doctrine du contrepoint exposée par Jean de Garlande II, Philippe de Vitry, Jean de Muris et un certain nombre d'anonymes, concerne la composition et la notation. Pour la composition, elle peut être réduite à quelques principes essentiels : 1° Il y a treize intervalles (ou *species*); quatre forment des consonances parfaites : l'unisson, la quinte, l'octave, et la douzième; quatre consonances sont imparfaites : le diton (tierce majeure), le semi-diton (tierce mineure) et les deux sixtes. Cinq forment des « discordances » dont on n'use pas dans le contrepoint note contre note : le semi-ton, la quarte, le triton et les deux septièmes; 2° on commence et on finit par une consonance; la pénultième est toujours une dissonance; 3° le ténor et le « contrepoint » (contra-ténor) marchent par mouvements contraires; 4° une suite de consonances de même nature est défendue; 5° on peut employer plusieurs dissonances consécutives pourvu qu'elles soient suivies d'une consonance parfaite.

Ce *compendium* contient implicitement la fameuse règle qui prohibe les suites de quintes et d'octaves. Il ne parle pas du croisement des parties. Son point de vue est purement harmonique; il ne dit rien d'une forme d'écriture à laquelle les contrepointistes vont s'appliquer avec grand soin, avec excès même : l'*imitation*.

Jean de Garlande le jeune, qui vivait vers 1300, est l'auteur de l'*Optima introductio in contrapunctum* (l'ouvrage le plus ancien où ce dernier mot est employé, publié par de Coussemaker, *Script.* III). — Philippe de Vitry était compositeur et théoricien à la fois. Ses traités (publiés par de Coussemaker, *ibid.*, III), ont été contestés au point de vue de l'authenticité par H. Riemann, admis par Joh. Wolf. — Il y a eu deux Muris; le second, Parisien, élu en 1350 recteur de Sorbonne (il y enseignait depuis 1321), est l'auteur de la *Musica practica* (1321), de la *Musica speculativa* (1323), du *De Discantu et consonantiis* (textes dans Gerbert, *Script.*, III); l'*Ars contrapuncti secundum J. de M.* (de Coussemaker, III), appartient à son école (cf. Hirschfeld, *Jean de Muris*, 1884).

Les compositeurs de cette époque sont nombreux; mais, malgré les travaux récents, nous sommes encore loin d'avoir tous les textes pouvant servir de base à une appréciation générale. Nous sortons à peine d'une période où la critique se préoccupait moins de rééditer des œuvres que d'exposer la doctrine et de réunir des noms de musiciens. En 1869, on ne connaissait guère que douze compositions publiées, et quinze noms d'artistes. Nous sommes aujourd'hui beaucoup mieux informés, grâce aux recherches de de Coussemaker et de M. Johannes Wolf.

Guillaume de Machault a été considéré comme le représentant le plus autorisé et le plus illustre de cette musique du xive siècle.

La forme latinisée ou mal orthographiée des noms d'auteurs a donné lieu, encore ici, à des confusions. L'abbé Lebœuf, M. Tarbé, l'abbé Rive, M. de Mas-Latrie ont confondu *Guillelmus de Machello*, originaire de Machau, sur les limites de l'Orléanais, à proximité de Melun, avec *Guillelmus de Machandio* originaire de Machau, chef-lieu de canton des Ardennes, qui est le vrai poète-musicien; ce n'est qu'après les recherches de M. A. Thomas dans les archives du Vatican (*Romania* X, 325 et suiv.), qu'on a pu distinguer ces deux Machault, tous deux chanoines, mais de cathédrales différentes. Né en 1300, G. de Machault était en 1330 à la cour de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, qui obtint pour lui, du pape Jean XXII, divers bénéfices à Houdain, Verdun, Arras, Reims; il est ensuite à la cour de Jean de Normandie, enfin à la cour de Charles V, roi de France.

Ce fut un poète et un musicien d'amour; le roi René lui fait dire, dans l'épitaphe qu'il écrivit pour lui :

Guillaume de Machault, ainsi avoye nom,
Né en Champagne fuz et si enz grand renom

D'être embrazé du penser amoureux
Pour l'amour d'une voir, dont pas ne fuz heureux,
Ma vie seulement tant que la peusse voir,
Mais pour ce ne laissay pour vous dire le voir
Faire ditz et chançons tant que dura ma vie,
Tant avoye forment de lui complaire envye.

L'auteur anonyme des « Règles » dont nous avons déjà cité quelques lignes, écrit : « Après (Philippe de Vitry) vient maistre Guillaume de Machault, le grand réthorique de nouvelle fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles et les parfais lais d'amours ». Eustache Deschamps qui le met sur le même rang que Philippe de Vitry et l'appelle « homme de haute entreprise », lui consacra ces vers de déploration, dans une ballade :

Rubebes, leuths, vielles, symphonie,
Psaltérions, trestous instruments coys,
Rothes, guiterne, flaustes, chalemie,
Traversaines, et vous, nymphes de boys,
Tympane aussi, mettez en euvre dois,
Et le choro n'y ait nul qui replique,
Faictes devoir, plourez, gentils Galois!

Dans un passage de sa *Musica disciplina* (cité par de La Fage, *Diphtérographie musicale*) Ugolino d'Orvieto désigne Machault par son seul prénom (*iste Guillelmus*) et parle de ses chants *bene politeque compositis ac dulcissimis harmoniarum melodiis ornatis*.

Les manuscrits contenant les œuvres musicales de Machault sont les suivants :

1° B. N. de Paris : *a*) Fonds français, 22545-6, manuscrits du XVIe siècle, en deux colonnes sur parchemin, avec un grand nombre de miniatures, notation sur portée de cinq lignes rouges, notes noires pleines et quelques notes rouges. Le 22545 contient vingt et une pièces de musique, dont deux à quatre voix : *En amer la douce vie*, f°s 54 et 55; *Dame de qui toute ma joie vient*, f° 56; et une à trois: *Dam mon cuer en vous remeint*, f° 62^v. — Le 22546 contient (f° 102 à 124) vingt-trois motets dont les deux derniers sont à quatre voix, les autres à trois, chaque voix ayant un texte particulier; une messe à quatre voix (f° 125-133) qui passe pour avoir été chantée au sacre de Charles V; quarante-quatre ballades notées (f° 134-149), à une, deux et trois voix; vingt rondeaux (f° 150-154), à deux, trois et quatre voix; et trente-deux « chansons baladées » à une, deux et trois voix. Le 1584 (ancien 7609), ms. du XIVe siècle, n'offre, quant au contenu musical, aucune différence essentielle avec le précédent: — même observation pour le ms. 1585, XVe siècle, et le 1586, XVe siècle,

ibid. — Le ms. 9221 présente les pièces dans un autre ordre, avec deux lais et un motet nouveaux. — Le ms. dit « de M. le marquis de Vogüé » n'est noté que partiellement.

b) *Nouv. acq. fr.* 6771, contenant sept ballades notées;

c) *Fonds italien*, 568, trois pièces;

2° Chantilly, Musée Condé : ms. 1047, trois ballades notées;

3° Florence, Bibl. N., Centr. Panciatichi, 26, trois ballades notées;

4° Modène, Bibl. Estense, L, 568, trois pièces notées;

5° Prague, Bibl. de l'Univ., XI, E. 9, un rondeau et une ballade notés.

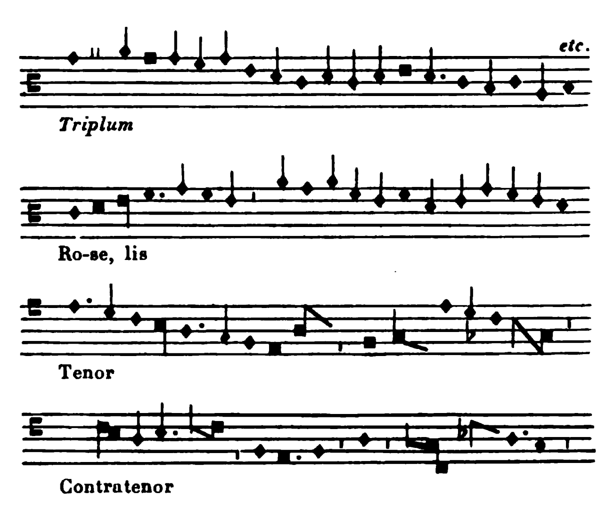
Les compositions de Machault n'ont été publiées, jusqu'à aujourd'hui, que partiellement, et de façon incorrecte. L'édition complète et critique n'existe pas encore. Des traductions en écriture moderne de quelques morceaux choisis ont été données par l'*Allgem. musik. Zeitung*, 1831, n° 23, et 1838, suppl. 15; Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, 1841, suppl. 8 et 9, et *Gesch. unserer heutigen Musik*, 1846; Ambros, *Histoire de la musique*, t. II, remanié par Heinrich Reimann, 1892, p. 342 et 337; la *Revue musicale* (*Archives curieuses de la musique*, suppl. de la Revue, 1846); Kalkbrenner, *Histoire de la musique*, 1802, t. II, tables 4 et 5. M. Johannes Wolf, dans les t. II et III de son *Histoire de la notation mesurée*, a donné d'après le ms. 22546 de la B. N. le texte original et la traduction de dix-sept pièces de Machault.

Quelle est la valeur musicale des compositions de Machault? Ce n'est pas sans une grande difficulté qu'un lecteur du xx[e] siècle, même s'il est archéologue et spécialiste, peut pénétrer la lettre et l'esprit de ses œuvres. L'indication de la mesure, capitale pour l'établissement du rythme, fait défaut. Il devrait être possible d'y suppléer par l'examen des pauses; mais les signes de silence paraissent assez souvent employés sans exactitude rigoureuse. En faisant usage du point, Machault ne nous laisse pas voir clairement celle des deux fonctions qu'il lui donne : augmentation (de la valeur de la note qui précède), ou division du mode (séparation de deux notes qui, sans lui, formeraient un « temps » parfait). Nous voudrions trouver une musique adéquate, par le sentiment et la grâce, à ce rondeau d'une courtoisie toute française, que Ronsard eût pu signer :

Rose, lis, printemps, verdure,
Fleur, baume et tres douce odour,
Belle, passez en doucour;
Et tous les biens de nature

Avez, dont je vous aour,
Rose, lis, printemps, verdure,
Fleur, baume et tres douce odour;
Et quant toute creature
Surmonte vostre valour,
Bien puis dire et par honnour :
Rose, lis, printemps, verdure,
Fleur, baume et tres douce odour,
Belle, passez en doucour.

La musique de cette charmante pièce, dont la structure est si musicale, est donnée ainsi dans le ms. 22546 de la B. N. (folio 151 v°.); quatre voix, dont nous reproduisons les premières notes, à titre de spécimen, sont notées l'une après l'autre, comme si elles ne devaient pas former un ensemble :
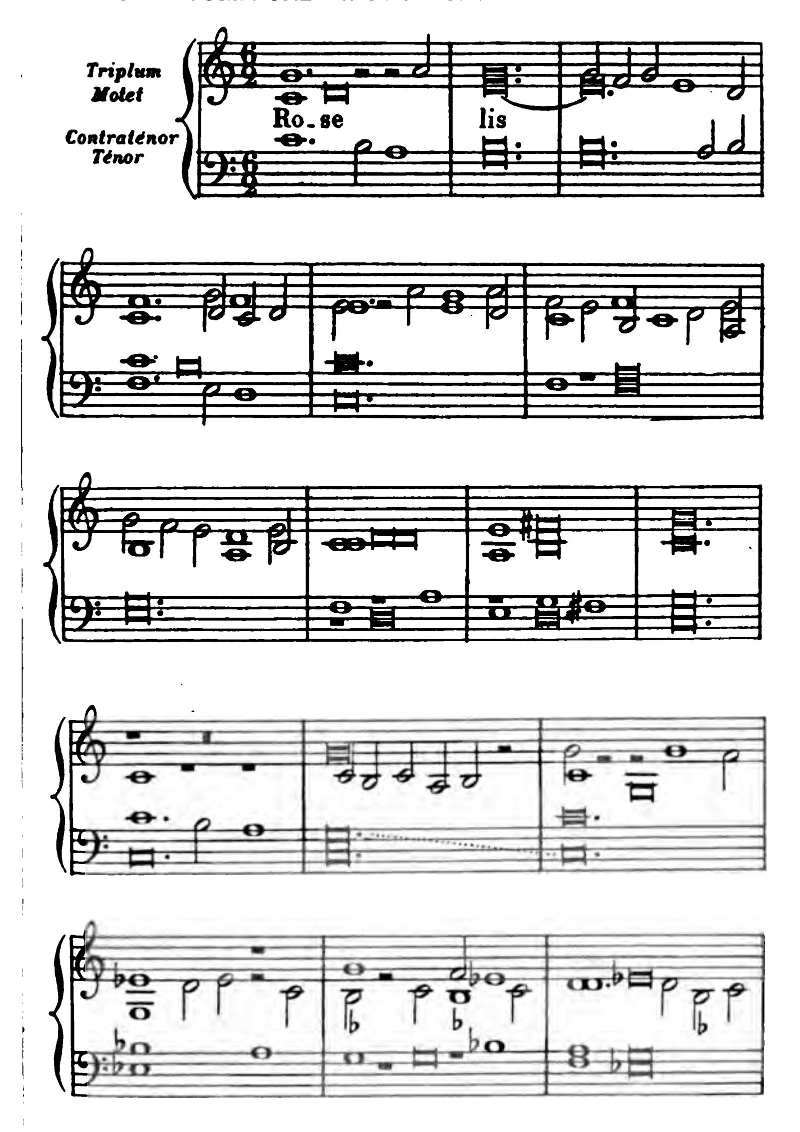


Le « triplum » peut se traduire ainsi :
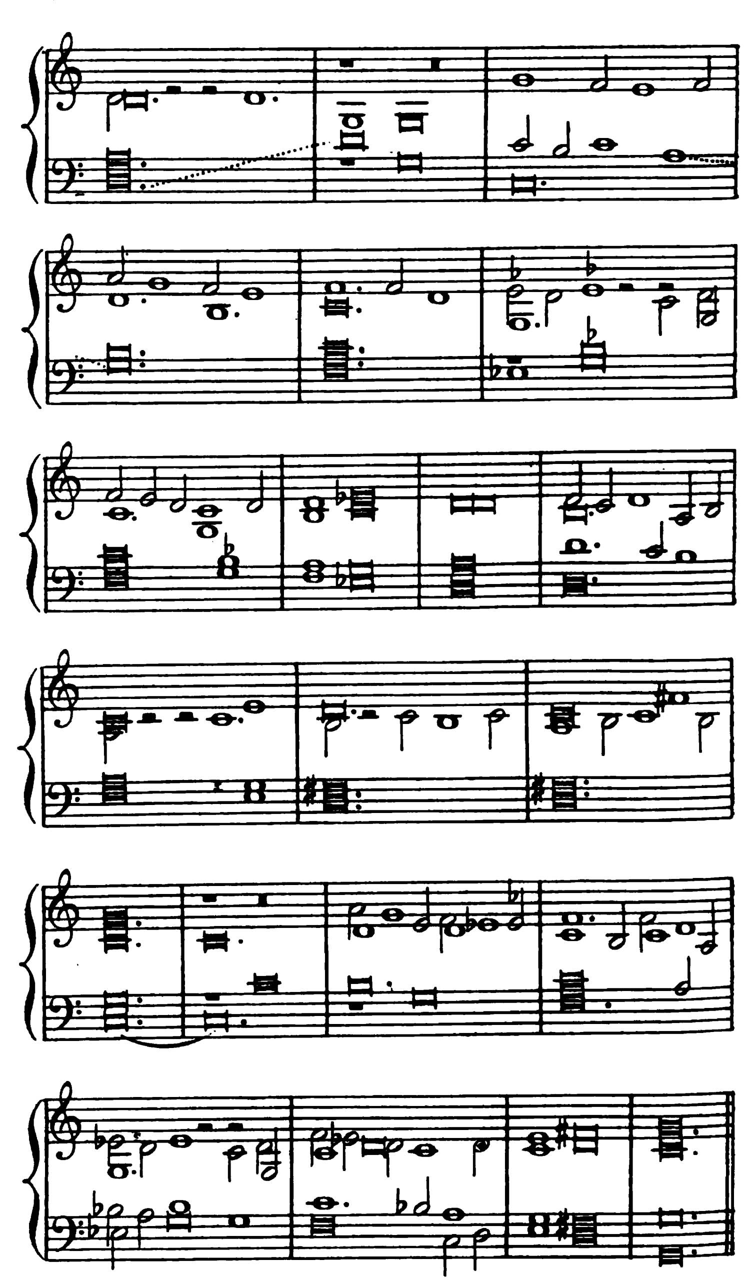


C'est un rythme binaire qu'on pourrait chiffrer : 6/2. Les autres parties ont un mode différent : elles peuvent bien recevoir la même « mesure » au sens moderne du mot, mais elles ont la division ternaire (2 + 2 + 2); de plus, il y a certains croisements qui, à l'audition comme à la lecture,

ne laissent pas d'être embarrassants. L'ensemble, réduit à deux parties avec nos clés actuelles, peut être ainsi transcrit :

RONDEAU DE GUILLAUME DE MACHAULT





Il y a dans cette composition des singularités de dessin, des gaucheries, comme on en trouve dans les tableaux des primitifs. Elle nous paraît étrange et charmante. Les contemporains y voyaient une œuvre savante, expressive, de haut style, pourvue de toutes les qualités de la grande musique. Le vrai point de vue pour l'apprécier équitablement et même pour la sentir, nous est difficilement accessible. L'emploi des valeurs longues étonne d'abord un moderne; en réalité, le rapport seul de ces valeurs est ici important. Peut-être, d'ailleurs, ces rondes et ces blanches témoignent-elles, (comme aussi le désaccord du rythme dans les parties), d'un esprit qui se complaît en son sujet, et s'y attarde volontairement, non sans mignardise. L'imprévu de certaines modulations doit-il être attribué à une simple insuffisance de technique, ou bien nous invite-t-il à dire du compositeur, selon un mot célèbre, que

Ses nonchalances sont ses plus grands artifices?

C'est ce que nous n'entreprendrons pas de décider; le compositeur, en tout cas, n'est rien moins que naïf.

Une question plus difficile encore à résoudre pour nous est celle du mode d'exécution. Des quatre parties, il n'y en a qu'une seule (celle qui est ici l'alto : *do, ré, mi*, etc..., noté dans l'original en clé d'*ut* 3[e] ligne), qui soit accompagnée de paroles; le « triplum » qui est au-dessus (*sol, la, sol*, etc...), le contraténor et le ténor qui sont au-dessous n'ont pas de texte littéraire. De plus, après les deux premières mesures, l'alto doit en chanter cinq sans aucune parole; après les mots *verdure*, *fleur*, il y a encore cinq mesures dans le même cas, purement mélodiques. Il répugne de supposer que les mots « lis » et « fleur » donnent lieu à des mélismes aussi étendus. On comprend, un peu plus loin, qu'il y ait des vocalises sur « *très* douce adour », sur « *be*lle », et sur « *pa*sses en docour »; elles sont possibles grâce aux voyelles qui servent d'appui à la voix, et elles paraissent justifiées par une sorte d'image musicale donnant le commentaire de l'idée concrète et du sentiment contenus dans les vers. Que la voix s'arrête complaisamment sur l'idée d'un parfum suave, ou celle d'une supériorité incomparable attribuée à un objet, rien de plus

naturel; il n'en est pas de même pour les idées « lis » et « fleur ». Faut-il donc admettre, comme l'a fait M. Hugo Riemann pour la musique italienne du XIVe siècle, que, là où il n'y a point de paroles, c'est un instrument qui se substituait à la voix pour un interlude, et que le triplum, le contraténor et le ténor étaient eux-mêmes confiés à des instruments? Nous l'admettrions volontiers; le texte original ne contient aucune indication sur ce point; mais quand on songe aux lacunes diverses des manuscrits de musique ancienne, tous établis, au moyen âge, d'après ce principe qu'ils doivent être un simple *memento*, et non, comme aujourd'hui, l'indication précise et complète de l'exécution et de ses modalités, ce n'est pas un argument péremptoire pour écarter cette interprétation. L'hypothèse est vraisemblable, elle concorde avec d'autres faits, et peut être admise, jusqu'à preuve du contraire, avec cette seule réserve que c'est une hypothèse...

Guillaume de Machault parait avoir possédé toute la science musicale de son temps. Comme feront les plus grands artistes de la Renaissance, il a cultivé avec les sujets religieux ce que les Italiens appelaient le « madrigal ». Avec l'éloge du Christ (*Christe qui lux es et dies*...), il a mis en musique cette phraséologie amoureuse, galante, spirituelle, raffinée, tour à tour charmante et fade, qui a régné pendant plusieurs siècles dans la littérature. Le musicien est tenu à plus de sincérité que le littérateur. Or, il faut remarquer que Machault est l'auteur d'un rondeau (n° 15 du manuscrit 22546, f° 153 r°) où l'on trouve la construction suivante : la partie de l'alto II, mesures 1 à 39, est reproduite rigoureusement par l'alto I, de la mesure 39 à la mesure 78, mais *en commençant par la fin*. De même, la partie de l'alto I (*teneur*), mesures 1-39, est rigoureusement reproduite, *à l'écrevisse*, dans les mesures 39 à 78, par l'alto II. La basse elle-même, sauf une brève lacune, revient à reculons, de la mesure 40 à la mesure 78, sur tous les degrés qu'elle a parcourus, des mesures 1 à 39. Ce canon extraordinaire, digne de figurer dans l'*Art de la fugue* de Bach, est accompagné des paroles suivantes :

Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin;

Et teneure vraiment
Ma fin est mon commencement.
Mes tiers chans trois fois seulement
Le rétrograde et ainsi fin
Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin.

Une telle composition est l'indice d'un art très avancé, chargé de doctrine, orienté vers les gageures savantes et très difficiles, venant plus de la tête que du cœur. Elle fait déjà songer au mot de Gœthe : « Le grand écueil de l'art, c'est la virtuosité ». Malgré son habileté, Machault a parfois d'étranges libertés d'écriture. Dans la pièce à trois voix qui commence ainsi *etc.* etc., on trouve (sans parler des suites de quintes et d'octaves, des dissonances de seconde) une clausule comme celle-ci



soit une suite de cinq accords de septième, pour aboutir à une modulation imprévue....

Le souvenir de Machault se retrouve dans le manuscrit 1047 du musée Condé, à Chantilly, monument très important de la musique française (et italienne) au XIVe siècle. On lit au f° 29 :

O bonne, douce France, fleur de liesse!
Hé, doulx païs!...

« Tout y est bien français », a écrit le duc d'Aumale, sauf l'exécution graphique. Le manuscrit original doit avoir été fait en France dans les premières années du règne de Charles VI; la copie que possède le musée Condé est due à un Italien du commencement du XVe siècle, qui transcrivit le texte sans le comprendre, en commettant beaucoup de fautes. Les auteurs nommés dans le manuscrit, (une quarantaine environ) sont, pour la plupart, des musiciens-poètes. Quelquefois, les paroles et la musique ne sont pas du même. Ainsi, au folio 34, on lit : *Simonis de Aspre*; *composuit dictum Ja. de Noyon*; même distinction entre le parolier et le musicien, folio 52; la ballade composée par Eustache Deschamps sur la mort de Guillaume de Machault est attribuée à F. Andrieu, nom qui ne peut

être ici que celui du compositeur. Ces exemples suffisent pour qu'on ne soit pas tenté d'annexer à l'histoire musicale tous les noms contenus dans ce monument; d'ailleurs, ils ne se rattachent le plus souvent à aucune notion biographique précise.

Parmi les pièces françaises, plusieurs ont pour sujet un fait ou un personnage de l'histoire : l'éloge de Jean, duc de Berry (n° 51): le nom et les armes d'Olivier Du Guesclin (n° 71); la mort de Guillaume de Machault (n° 83); Gaston Phébus, comte de Foix (n°s 39, 41, 55, 65); la mort d'Éléonore d'Aragon, reine de Castille, en 1382 (n° 12); (?) l'expédition que Jean Ier, roi d'Aragon, dirigea en 1389 contre la Sardaigne (n° 21); peut-être aussi le secours que Louis, duc d'Anjou, porta en 1380 à Jeanne, reine de Sicile (n° 54); l'éloge d'un chevalier qui par sa vaillance avait aboli la levée d'un tribut injustement exigé des voyageurs (n° 60). On peut citer parmi les pièces latines, celles qui se rapportent : à la bienheureuse Yde, comtesse de Boulogne (n°s 102 et 103); au roi Charles V (n° 110); à la dévotion des Français pour la Sainte Vierge (n° 111); aux besoins de la Terre-Sainte, du temps de Grégoire XI (n° 107); au pape Clément VII (n° 61). Les autres chansons ont des paroles galantes et mignardes. Voici le début de quelques pièces :

F° 13. —	Toute clarté m'est obscure Et toute beauté, laydure....	à 3 voix.	
F° 14. —	Ma dame m'a congié donné, J'en suis prés mis en desespoyr....	—	
F° 16. —	Je chante un chant en melencoliant.	—	Auteur : M(ATTEO)
F° 18. —	Très gentil cuer, amoureux, attraiant, Frans et courtoys, jolis et plains de joye, A vous servir du tout mon temps employe.	—	DE SANCTO JO[HANNE].
F° 19. —	De Narcissus, home tres orguilleus. Fut a Écho refusé l'amour fine	—	MAGISTER FRANCISCUS (DE FLORENTIA).
F° 20. —	En l'amoureux vergier vis une flour.	—	SOLAJE.
F° 22. —	Roses et lis ay veu en une flour Qui moult flurist et veut fructifier.	—	MAGISTER EGIDIUS ANG[LICUS].
F° 29. —	O bonne, douce France, flour de liesse.	—	
F° 31. —	Quand jeune cuer en may est amoureux..........................	—	TREBOR.
F° 32. —	De ma douleur ne puis trouver confort Car en tous cas m'est fortune contrayre	— —	PHILIPPOT DE CASERTA.
F° 36. —	Loyauté me tient en espoir........	—	GARINUS.
F° 37. —	Par le grand sens d'Ariane la Sage Fut Theseüs gardé de périller	—	PHILIPPOT.
F° 42. —	Se Geneive, Tristan, Yssout, Hélène, Paris, Jason, Lancelot et Médée,		

Souffrirent onc pour bien aimer
grant peine,
Je souffre plus mille fois la journée. à 3 voix. J. CUN[ELIER].
F° 56. — Va-t'-en, mon cœur, avec mes yeux,
Voir la beauté angeline
Qui tant est digne et pure et fine
C'onques ne fit plus belle Dieux... — GACIAN REYNEAU.
F° 66. — L'ardure qu'endure
D'ardent desir dure
En moy si tres dure....

A partir du f° 100, on trouve des pièces latines (versification rythmique et métrique, celle-ci bien incorrecte!), sur des sujets tantôt religieux, tantôt profanes.

La musique des f°s 11 et 12, est en deux canons : l'un en forme de chœur, à trois voix; l'autre en forme de cercle (énigme dont la clé est donnée dans le texte écrit sur la musique) :

Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode;
Je fais bien sçavoir à tout homme,
Maistre Baude Cordier se nomme,
De Reims, dont est, et jusqu'à Romme,
Sa musique appert et a rode :
Maistre Baude Cordier se nomme
Cilz qui composa ceste rode.

Cette forme de canon énigmatique (notation circulaire) est caractéristique de l'art du XIVe et du XVe siècles; elle a persisté jusqu'à l'époque de la Renaissance. On trouve un canon de ce genre dans le recueil de duos imprimé à Nuremberg en 1549, *Diphona amœna et florida*, etc... : les portées forment une série de cercles, au centre desquels est un chasseur sonnant du cor, avec l'épigraphe : *Rara sunt pretiosa....*

En somme, ce manuscrit de Chantilly est une anthologie ou compilation, ayant un caractère encyclopédique, à l'usage d'un riche amateur; elle réunit le profane et le sacré : elle associe des musiciens étrangers aux compositeurs français; la notation elle-même revêt presque toutes les formes d'écriture musicale antérieures au XIVe siècle. Toute appréciation sur sa valeur artistique est rendue difficile par la grande diversité de son contenu, et serait prématurée avant une étude approfondie, qui n'a pas encore été faite, des textes musicaux; mais on y trouve des œuvres d'un art savant et raffiné.

Nous retrouvons encore Machault et les compositeurs français dans l'Italie du XIVe siècle, au centre de l'activité musicale, Florence, qui, malgré les guerres, malgré la peste qui la décima plusieurs fois (1340, 1349, 1383) ne cessa de cultiver les beaux arts et eut un grand nombre de musiciens célèbres, auxquels on peut joindre ceux des villes voisines

qui écrivirent sous son influence. Les œuvres de ces compositeurs ont été conservées dans des manuscrits qui sont aujourd'hui à la Laurencienne de Florence, à Padoue, à la B. N. de Paris, au British Museum de Londres, et qui, par leur contenu, montrent combien la musique française et la musique italienne, dès cette époque, s'étaient pénétrées. L'équivalent italien de Guillaume de Machault, représentatif de l'art de son temps, est FRANCESCO LANDINO, appelé aussi *Franciscus cœcus*, *magister Franciscus*; les autres grands maîtres florentins sont GIOVANNI DE CASCIA, GHIRARDELLUS, ANDREAS, LAURENTIUS, PIERO.

Le manuscrit de Florence (*Bibl. Medicea-Laur.*, Pal. 87), contient trois cent cinquante-huit pièces musicales, sur des paroles italiennes, presque toutes à deux et à trois voix, de FRANCISCUS CŒCUS, G. DE CASCIA, ZACHERIAS, BARTOLINUS DE PADUA, GHIRARDELLUS, EGIDIUS et *Guillelmus de Francia* (= MACHAULT, représenté trois fois dans cette anthologie), ANDREAS, LAURENTIUS DE FLOR., JACOBUS DE BONONIA, VINCENTIUS DE ARMINIO, NICOLAUS DE PERUGIA, DONATUS DE FLOR. Ce manuscrit appartenait au célèbre organiste florentin du XVe siècle, ANTONIO SQUARCIALUPI, objet de grande admiration pour ses contemporains ; Laurent de Médicis disait dans son épitaphe (en 1470 environ) que « la Mort s'excusait de l'avoir pris, pour embellir le Ciel par ses concerts » :

Morte si scusa e dice : io ve l'ò tolto
Per far piu lieto il Ciel col suo concento.

Les parties sont écrites l'une après l'autre, en notes pleines, sur six lignes rouges.

Un second manuscrit de Florence (*Bibl. Nazionale Centrale Panciatichi*, 26) contient cent cinquante et une pièces de chant italiennes, et vingt-quatre françaises. Ces pièces se trouvent dans le manuscrit précédent, sauf cinquante-quatre nouvelles, dont trente-quatre sur paroles italiennes et dix-neuf sur paroles françaises. Guillaume de Machault y figure cinq fois. Francesco et Giovanni y occupent la plus grande place.

Le ms. de Paris, *B.-N.*, *fonds italien*, 568, est peut-être le plus ancien. Il a le titre : *Chansons italiennes en musique*. Il renferme deux cent treize compositions, dont cent soixante-trois sur paroles italiennes, trente-cinq sur paroles françaises, et neuf sur paroles latines, à deux et à troix voix. La plupart de ces pièces se trouvent dans les ms. de Florence (y compris la chanson *De toutes flours et de tous fruis*, dont Guillaume de Machault a écrit les paroles et la musique).

Un second manuscrit de la B. N. (*fonds français*, *nouv. acquis.*, 6771), du XVe siècle comme le précédent, et écrit par diverses mains, contient

deux cent vingt-trois compositions (à une et à quatre voix), dont cent dix-sept sur des paroles françaises, cent quatre sur des paroles italiennes, deux sur des paroles flamandes, à côté de compositeurs du xve siècle dont nous n'avons pas encore à parler; on y retrouve les mêmes compositeurs que dans les sources déjà indiquées. Les pièces anonymes sont facilement identifiées à l'aide des autres manuscrits.

Ce qui montre bien la diffusion de la musique italienne, c'est le manuscrit du xive siècle qui est au British Museum de Londres (*Additional manuscripts*, 29987) et qui contient des madrigaux, ballades et motets des compositeurs italiens Jacobus de Bononia; Johannes de Florentia, organiste de Florence; Franciscus de Florentia, Frater Bartolinus de Padua, Giovanni da Cascia, *ser* (*sic*) Lorenzo di Firenze, *ser* Ghirardello, Bonavitus Corsini pittor, Andrea, Donato, Vincenzo, Nicolaus, Guiglielmo di S. Spirito, Francescho d'egli Organni; don Pagholo, Rosso de Chollegrana, en tout cent cinquante-six pièces, profanes ou religieuses, sur paroles italiennes et latines, rarement françaises.

Enfin les manuscrits 684 et 1475 de la Bibl. de l'Université de Padoue, contiennent, malgré leur état fragmentaire, des pièces de Franciscus de Florence (dont une à troix voix sur les paroles françaises : *Poy che partir convien mi*), de Gratiosus de Padoue, Jacobus de Bononia, Antonellus de Caserta (?).

Avec le nom de Machault, nous retrouvons en Italie le genre où il excella : c'est la *Chasse*, ou *Caccia*, vocable qui vient de la même association d'idées que le mot italien *ricercar* et le mot français *fugue* (au sens où le prenait le pape Jean XXII, lorsqu'il disait en parlant de ceux qui composaient des canons ou des fugues, ce qui était tout un : *ils courent et ne font jamais de repos*); il désigne un canon à deux voix à l'unisson, quelquefois avec une troisième voix fondamentale ne prenant pas part à l'imitation. M. Hugo Riemann fait observer qu'à la fin du xive siècle, on trouve en France l'expression *chasser* employée quand on double une voix en forme de canon; il rattache même à la *Caccia* des Florentins certaines compositions de notre xvie siècle comme la *Chasse* au cerf, la *Chasse* au lièvre, qui auraient été déterminées par un retour au sens usuel du mot. C'est un des faits sur lesquels s'appuie M. Riemann en émettant l'hypothèse que Florence a été le « berceau de l'*Ars nova* », qui d'Italie se serait répandue en France. Dans l'impossibilité de tirer de ces rapprochements une conclusion décisive, favorable à l'un des deux pays plutôt qu'à l'autre (tous les textes musicaux

n'étant pas connus), nous pensons qu'il y a eu parallélisme ou simultanéité dans les créations de Florence et de Paris au XIVe siècle, et que les deux premières Renaissances ont été provoquées par l'*Ars antiqua*, œuvre de l'école française au XIIIe siècle. En tous cas, comme on le voit, l'éducation musicale des pays latins ne s'est pas faite, comme on l'a dit trop souvent, à la suite de l'enseignement donné par les « néerlandais ».

On est d'abord frappé d'un caractère, dû certainement au génie italien, à la chanson populaire toscane, et probablement à l'influence des troubadours de Provence : c'est la liberté de la création mélodique; et, dans cette liberté, une fraîcheur de sentiment, une grâce, une vie propre et personnelle (*ein frisch pulsierendes Leben*, comme dit M. Hugo Riemann) qui après avoir régné au XIIIe siècle dans les poésies d'un Quittone d'Arezzo, d'un Guido Guinicelli, d'un Jacopone da Todi, et, au XIVe, dans celles de Dante, de Pétrarque, de Boccace, passent dans la musique pour y prendre une forme plus artistique encore. Les compositeurs paraissent rarement suivre une théorie préconçue; ils ont une grande aisance de mouvements et, en cela, paraissent très « modernes ». Ils ne s'astreignent pas, comme dans l'école française, à faire du contrepoint sur un thème donné, sur un « ténor » plus ou moins abstrait et dépourvu d'expression. La mise en œuvre du *Cantus prius factus* leur est étrangère. Ce sont des mélodistes qui inventent, et qui pensent en musique, à *leur* manière (laquelle n'est pas, cela va sans dire, celle d'un compositeur du XIXe siècle). Ils font, avec les sons et les rythmes, de petits tableaux de genre qui, pour les contemporains, étaient sans doute de grands tableaux. La variété des sujets qu'ils traitent et où se joue — sauf le cas de paroles latines et liturgiques — une imagination galante, fait penser aux œuvres des clavecinistes des XVIIe et XVIIIe siècles.

Ce qui domine, c'est la monodie accompagnée. Les constructions purement scolastiques (comme le canon de Jacobus : *Uselletto selvaggio*...) sont assez rares. Çà et là, on trouve des clausules qui subsisteront dans les œuvres du XVIe siècle, comme celle-ci [notation musicale]. La

mesure binaire est fréquente. Des duretés de modulations comme celle qui de *la* majeur passe au *sol* majeur dans le madrigal *Le paon blanc*, de Johannes de Florence, ou des dissonances comme cette clausule de maître J. Ciconia ont (pour le lecteur moderne) une forte saveur archaïque.

Une des particularités de ces compositions est l'étendue des vocalises qui, à prendre les textes comme ils sont, se trouvent sur certaines syllabes. Le rythme des vers ne parait nullement avoir servi de modèle à celui de la phrase musicale, qui s'épanouit quelquefois de façon complète sur un seul mot, sur une seule voyelle. Les notes sont souvent de petite durée; on ne se borne pas, comme en France, à la division de la brève en 3 ou en 2 temps; on va jusqu'à la subdivision « octonaire » et « duodénaire ». Frappé de cette anomalie (de tels mélismes n'étant pas justifiés en règle générale, par le sens des paroles) M. Hugo Riemann a supposé que les instruments étaient chargés d'une partie de l'exécution, et intervenaient dans la mélodie, tantôt pour un prélude, tantôt pour un intermède où ils remplaçaient le chanteur, tantôt pour une conclusion. L'hypothèse est séduisante, bien que les preuves certaines fassent défaut : malheureusement, pour l'admettre ici, il faut déranger beaucoup de choses. Voici, par exemple le madrigal de Johannes, où le premier mot, *Nel*, est placé sous la première note dans le manuscrit, et donne lieu à un mélisme de 13 ou 14 notes. M. Riemann attribue ce mélisme à un instrument, et reporte le mot *nel* quatre mesures plus loin. Mais comment enchaîner la partie vocale à la partie instrumentale? En respectant le manuscrit, il faudrait, d'après l'hypothèse, admettre ceci

Fin de la partie instrumentale. Entrée du chanteur

3

, ce qui est difficilement admissible, le *ré* final de cette formule appartenant à ce qui précède, et non à ce qui suit. Il faut donc ajouter une note, dédoubler ce *ré*. Le cas se représente constamment. En second lieu, les parties instrumentales ainsi

créées en dehors des parties chantées, n'offrent aucune analogie, aucune symétrie d'idées et de rythme; elles sont inégales par l'étendue, différentes par le dessin. C'est un fait qui paraît étrange et inspire des doutes. S'il y avait un rôle réel pour un instrument, n'est-il pas très probable qu'il affecterait la forme d'une sorte de refrain? M. Riemann dit qu'avec son système, une fois la division du travail opérée, la mélodie est « presque syllabique ». On voit bien que c'est le résultat qu'il obtient en suivant sa conjecture; mais ce n'est pas un argument. L'usage des longs mélismes — que l'on retrouve dans certaines pièces de Machault — avait été transmis aux compositeurs profanes par les cantilènes de l'Église. Peut-être son maintien fut-il favorisé par le goût, par une aptitude spéciale des chanteurs italiens. Les éloges hyperboliques adressés par leurs contemporains à certains musiciens du temps concorderaient assez bien avec cette explication. Une hypothèse tout aussi plausible que celle de M. Riemann, c'est que, dans les grands espaces de musique vides de paroles, on *répétait* peut-être des mots antérieurement chantés; le scribe n'a pas jugé utile de les transcrire plusieurs fois. On voit combien la question est obscure. En tout cas, à un système qui interpréterait arbitrairement les manuscrits pour satisfaire à une exigence de nos habitudes modernes, on peut préférer le modeste aveu de l'impuissance où nous sommes de pénétrer cette musique dans tous ses détails. L'hypothèse d'après laquelle il faudrait traiter la basse d'accompagnement de ces monodies comme une « basse générale » est encore plus hardie!

. .

Nous sentons, nous devinons plutôt qu'il y a dans cet art une spontanéité personnelle de l'esprit italien égale au savoir technique; mais sa véritable expression nous échappe et nous devons renoncer à la comprendre pleinement comme elle voulait l'être, surtout à la juger sans lui faire tort en quelque façon. Nous en sommes réduits à marquer son importance historique. A-t-elle été la source de l'*Ars nova* française au XIV[e] siècle? ou bien a-t-elle au contraire subi son influence? C'est encore une question qu'il est difficile de résoudre de façon certaine. A coup sûr, elle se distingue

de l'art que les Néerlandais ont cultivé avec tant de précision, de passion, et, finalement, de pédantisme.

La musique franco-italienne a rayonné en Angleterre, foyer de production musicale comme les pays latins, mais alimenté, à la même époque, d'usages un peu différents. On y retrouve aussi la *caccia* de Florence sous le nom de *catch*, désignant un canon ou rondeau à 3 voix et plus. La musique instrumentale y joue un rôle qui parait avoir été important. A la fin d'un volume provenant d'une abbaye de Sussex et qui est antérieur à 1430, on trouve des compositions, dont les unes sont certainement conçues pour l'orgue, — cent ans, par conséquent, avant le « Fundamentum *organisandi* » de l'Allemand Conrad Paumann, qui, pendant longtemps, fut considéré comme le monument le plus ancien de ce genre de musique; les autres sont des « tablatures » (un arrangement pour exécution instrumentale) de pièces vocales : deux sont tirées d'une œuvre française, le *Roman de Fauvel*, notées seulement avec des valeurs plus brèves et un rythme plus précis. Cet emprunt n'a rien d'étonnant : pour justifier la ressemblance de la musique italienne avec la musique française on a un peu abusé du séjour de la papauté à Avignon; pour établir un rapport entre l'art anglais et le nôtre, que dire des guerres qui ont mêlé les deux pays, et, en particulier, de la position géographique du comté de Sussex, en face de cette partie du nord de la France et des Flandres où la polyphonie vocale eut un si grand développement?

Les pièces conservées sont écrites, en règle générale, à deux parties. Exceptionnellement intervient une 3e voix. La notation, très serrée — ce qui donne au manuscrit un aspect assez confus — appartient à deux systèmes et à deux époques : elle réunit les figures de sons mesurés et les lettres de l'alphabet. La notation mesurée qui, dans les pièces instrumentales et dans « *Flos vernalis*, *stirps regalis* » est celle de l'*Ars antiqua*, apparaît dans les pièces tirées du Roman de Fauvel sous l'influence visible de l'*Ars nova*. Au-dessous des portées (à 5 lignes) sont employés trois mots intéressants : *clos* (clausum), indiquant une fin de période, et imposant à l'exécutant une cadence parfaite (?); *overt* (apertum), analogue pour le sens à un

« point et virgule » ou à ce qu'on appelait au moyen âge une « distinction »; et le mot anglais *return* (ritournelle), marque authentique de l'origine du manuscrit. Ce monument de la musique d'orgue est le seul que l'on trouve en Angleterre jusqu'au xiv[e] siècle.

Le manuscrit est au British Museum de Londres, *Add.* 28550. M. Wooldrige a donné la photographie des textes musicaux dans son *Early English Harmony* (Londres, 1897), planches XLII-XLV. Les autres monuments de la musique anglaise au xiv[e] siècle, sont : Le ms. du *British Museum*, *Arundel* 248, contenant, comme pièce polyphonique : la séquence *O labilis, o flebilis hominis conditio*, à deux voix, contrepoint note contre note, sur portée de huit lignes; et plusieurs pièces sur paroles latines, anglaises, françaises : *Reine pleine de ducur*, *Bien deust chanter*, à deux et à trois voix, sur portées de quatre, cinq, huit et neuf lignes (notation *antique*). — Le ms. *410* du *Corpus Christi college, à Cambridge*, qui contient le traité de Walter Odington *De speculatione musicæ* (de 1300 environ) où se trouve un exemple de rondel, *Ave mater dei*, à trois parties. — Le ms. de *Cambridge, University Library, Add.* 710, qui est un tropaire irlandais où se trouve la pièce à trois voix, *Angelus ad virginem*, sur portée de quatre lignes, avec une notation qui est encore celle de l'*Ars antiqua*. — Au recueil de Wooldrige, qui donne le fac-similé des manuscrits (60 planches), il faut ajouter la publication de Stainer : *Early Bodleian Music*... (1902, t. I : fac-similé des mss. d'Oxford; t. II, traductions).

Au point de vue musical, l'art allemand est en retard d'un demi-siècle environ sur les autres pays; il reste attaché au plain-chant, alors qu'en France, en Italie, en Angleterre, on cultive une musique plus musicale. Rien ne permet d'affirmer, nous l'avons vu, que le Francon qui a réformé la théorie est celui de Cologne, et non celui de Paris. Les plus anciens monuments portent la marque assez visible de l'influence franco-italienne. Dans un manuscrit de Munich (mss. mus., 3223), dont l'origine allemande paraît attestée par l'orthographe de certains mots latins, et qui est noté, à l'ordinaire, en longues, brèves, demi-brèves et minimes, on trouve devant le signe qui équivaut à notre « dièse », mais dessiné comme notre bécarre, avec quatre points à l'intérieur, superposés deux à deux, parallèlement aux hastes verticales de la figure. Ce signe indique une division de l'intervalle de ton qui n'est pas celle de notre demi-ton tempéré. Or, il est employé, tel quel, dans le

manuscrit de Paris (*fr. nouv. acq.* 6771) devant *do* après *ré* et devant *fa* après *mi*, dans la messe de Tournai, à 3 voix, dont M. de Coussemaker a publié un fac-similé (Paris 1861); on l'a relevé aussi dans les manuscrits 37 du Liceo musicale de Bologne et 684 de l'Université de Padoue (pièces de Gratiosus de Padoue), devant *fa*, après *mi* et après *sol*. La figure, dans le manuscrit de Tournai, contient *un* point devant *do* précédé de *ré*, et quatre points devant *do* précédé de *si*♮. M. J. Wolf rapproche ce fait de la doctrine de Marchettus de Padoue qui divise l'intervalle de ton entier en cinq parties; les 4/5 de cet intervalle seraient représentés par les quatre points, entre *si* et *do*♯, et le dernier cinquième par le point unique devant *do* suivi de *ré*. Dans les œuvres de Dufay et Dunstaple, au xv[e] siècle, on trouve le même signe avec deux points.

Un des monuments les plus anciens de la musique mesurée allemande était le manuscrit de la Bibliothèque de Strasbourg, brûlé en août 1870, mais étudié auparavant par A. Lippmann (dans le *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*, 2[e] série, 7[e] vol., 1869), et par Paul Meyer (*Bulletin de la Société des Anciens textes français*, 1883). Il contenait d'après Lippmann deux cent douze compositions du xiv[e] siècle et du commencement du xv[e] siècle, à deux, à trois et à quatre voix. On y trouvait treize pièces avec paroles françaises. Le texte d'une pièce latine (*Apollo eclipsatur*), contenait une liste de compositeurs du xiv[e] siècle qui a été reproduite par de Coussemaker. Deux rondeaux y étaient accompagnés de la légende : *Tenor istorum duorum rondellorum facit contratenorem cantando retrograde*. C'est l'art que nous avons déjà vu pratiqué par Guillaume de Machault. Une autre composition avait pour base les vers suivants :

De bleu, de vermeil et de noir
Et de ver pour le droit savoir
Ay fait ce virelay noteir.

La notation était en couleurs bleue, rouge, noire, verte, indiquant probablement des rythmes différents.

Ainsi se trouvent rattachés les uns aux autres par quelques liens très importants les systèmes de composition et de notation usités dans quatre grands pays. Après avoir suivi en Italie et jusqu'en pays germanique les œuvres, le nom, l'art du plus illustre représentant de la musique française au xiv[e] siècle, et après avoir montré sur quelques

points précis de doctrine l'accord de théoriciens si divers, nous pouvons dire en concluant que l'*Ars nova*, comme d'ailleurs l'*Ars antiqua* du XIIIe siècle, n'a été l'œuvre ni d'un seul homme ni d'un seul pays, bien que le rôle de la France paraisse prépondérant. Au moins peut-on affirmer que de très bonne heure la musique a été fondée sur une doctrine internationale et a montré une force d'expansion égale à celle de la poésie française du moyen âge.

Bibliographie.

DE COUSSEMAKER, *Les Harmonistes du XIVe siècle* (1869); FR. LUDWIG, *La Polyphonie au XIVe siècle* (dans les *Sammelbände der intern. Musik Gesells.*, IV, V et VII); JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensural Notation*, von 1250-1460, 3 vol. (Leipzig, 1904); HUGO RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. I, 1re partie.

Des exemples de *Caccias* sont donnés par J. WOLF dans l'ouvrage susindiqué, et dans son étude *Florence et l'histoire de la musique au XIVe siècle* (*Sammelbände der intern. Musik Gesellschaft*, III, 4, 1902); par HUGO RIEMANN dans sa *Musique de chambre du temps ancien*, cahier I; cf. CARDUCCI, *Cacce in rime* (Florence, 1896). — Les spécimens les plus anciens du *catch* anglais se trouvent dans les recueils de THOMAS KAVENSCROFT (1593-1635?) : *Pammelia, musickes miscellanie, or mixed varietie of pleasant rondelayes and delightful catches of 3-10 parts in one* (1609 et 1618); *Deuteromelia* (1609) et *Melismata* (1611).

Un exposé excellent de l'*Ars nova* est donné par M. J. WOLF dans son *Histoire de la notation mesurée*; cf. HUGO RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie* (p. 222 et suiv.). Les Traités de Vitry ou de son école sont reproduits dans les *Scriptores* de DE COUSSEMAKER (t. III); *ibid.*, t. I, le *De Speculatione musices* de Walter Odington, et, t. III, les livres VI et VII du *Speculum musicæ* de Jean de Muris. GERBERT (*Scriptores*, t. III) donne le *Pomerium* de Marchettus de Padoue.

CHAPITRE XXV

L'AGE D'OR DU CONTREPOINT

Caractères généraux de la musique au xve siècle. — La notation : exemple tiré d'une fugue de Pierre de la Rue. — De l'influence de l'art italien. — Les « néerlandais »; les flamands : leurs tendances d'esprit, leur place dans l'histoire de l'art, leurs aptitudes musicales. — Essai de classification des compositions. — Dunstable, et les musiciens anglais du xve siècle. Les élèves réels ou présumés de Dunstaple; Dufay, Okeghem, Josquin, leurs contemporains et leurs élèves. — Les compositeurs allemands. — Le cancionero espagnol.

Nous voici au premier stade d'une période de maturité. Au xve siècle, malgré les titres souvent alléchants et brillants des chansons sur le texte desquelles s'exercent les compositeurs, l'art musical est encore (sauf exception) purement formel, borné à la recherche ou à l'application d'une technique. Trouver les lois ou les combinaisons possibles de l'écriture est pour lui une assez grosse affaire, absorbant tout le talent disponible. Il se meut dans une sorte d'idéalisme pythagoricien et abstrait; il ignore la possibilité de représenter ou d'exprimer, avec des sons, des images du monde extérieur, des idées, des sentiments précis. Il n'a encore commencé ni la conquête de la nature, ni celle de l'âme; il prépare seulement ses armes. Il est dans une période d'adolescence. Il y a un texte du parisien Jean de Muris (xive siècle), l'auteur du *Speculum musicæ* et l'autorité musicale la plus grande du moyen âge polyphoniste, qui paraît bien digne d'attention : « *Sunt... multæ novitates... in musica* latentes *quæ posteris bene dubitabiles apparebunt. In arte musica hac* inclusa *sunt aliqua quasi* abscondita.... Il y a beaucoup de nou-
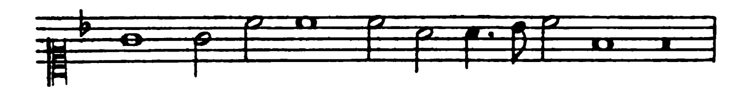
veautés *cachées* dans la musique qui étonneront la postérité. Dans cet art, il y a certains *secrets inclus.* » Le moyen âge semble croire que l'intérêt d'une composition ne vient pas du sentiment ou de l'idée que le musicien y a mis, mais qu'il tient à l'application des lois purement intrinsèques de la musique elle-même, qui, par une sorte d'autogenèse, doit arriver à tous les développements dont elle est susceptible, comme une formule d'algèbre qui donnerait pour ainsi dire d'elle-même un grand nombre de combinaisons, sans que la personnalité du calculateur ait à intervenir autrement que pour dégager ce qui est dans la formule. Certains philosophes du moyen âge croyaient arriver à tout par le syllogisme, sans avoir besoin de l'observation; presque tous les musiciens du xve siècle sont un peu dans le même cas : ils croient s'élever à la musique par le contrepoint seul, sans avoir besoin du sentiment et de l'expression. Erreur manifeste, mais non dépourvue de grands avantages; car cet énorme travail formel, lié à une adresse singulière, a préparé la voie aux vrais artistes, à ceux qui surent plaire et émouvoir. C'est encore sur les ressources qu'il a amassées que nous vivons aujourd'hui. Il y a d'ailleurs, au xve siècle, quelques compositions admirables qui font pressentir l'art expressif du siècle suivant.

Toute œuvre d'art, qu'il s'agisse d'un poème, d'un monument, d'un bas-relief ou d'un tableau, est soumise à une grande loi : celle de l'unité. Il faut que ses diverses parties soient rattachées l'une à l'autre par une idée générale, un sentiment générateur, ou une forme sensible qui leur soit commune, et qu'elles concourent à un effet d'ensemble. Ce principe est surtout applicable à la musique, le langage des sons ne pouvant racheter l'indétermination de son sens que par une synthèse très rationnelle de ses éléments formels. Or c'est cet art de donner de l'unité à une œuvre *étendue* qu'ignore le moyen âge. Lorsqu'il crée, aux xiie et xiiie siècles, le chant à plusieurs parties, il croit d'abord que chaque mélodie doit avoir des paroles différentes (*diversas litteras*, comme dit Francon de Paris) et il lui faut un assez long effort pour arriver à la conception d'une pièce où un thème fondamental, traité
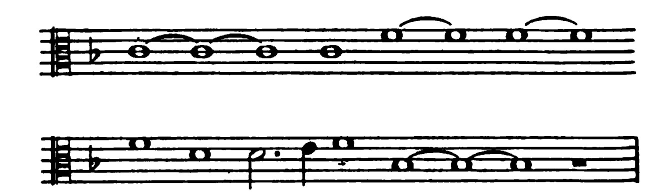
avec science, suffit à tout. Une fois qu'il s'est élevé à l'art de la « fugue », il est dans la situation d'un élève-peintre qui saurait faire une tête, une académie, mais n'oserait pas se risquer à composer un tableau. C'est le cas des musiciens qui travaillent pour l'Église. Ils traitent séparément, dans le style du motet traditionnel, les cinq parties de la messe : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*; sauf de très rares exceptions, ils ne savent pas, avant l'époque de Dunstable, composer *une* messe.

La notation, sans la connaissance de laquelle il serait ridicule de parler des compositeurs, a été considérée, pendant un assez long temps, comme une énigme impénétrable et qu'il était même inutile de pénétrer. J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique* (1782), dit qu'elle repose sur « un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquité ». Sulzer, dans sa *Théorie des Beaux-Arts* (Leipzig, 1793), dit que « pour éclaircir ces mystères (*dunkeln Sache*) il faudrait se donner une peine que ne récompenserait pas le moindre profit ». Nous savons aujourd'hui que la notation du XVe siècle était aussi claire et précise pour les musiciens du temps, que la notation moderne l'est pour nous; on la lit, en général, aussi facilement que l'ancienne écriture alphabétique, si compliquée en apparence, des anciens manuscrits grecs, latins et français : à moins de supprimer la musique, ou l'Histoire elle-même, il est impossible de ne pas l'étudier, sans se préoccuper d'ailleurs des résultats qui « récompenseront » la peine exigée par cette étude.
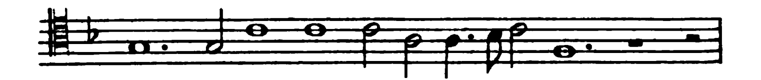
La musique du XVe siècle, dont l'aspect paraît si étrange à des yeux modernes non familiarisés avec les textes originaux, pourrait se ramener, en ce qui concerne la notation de beaucoup de textes, au principe suivant : les compositeurs font de la polyphonie, mais, soit pour épargner le travail des scribes, soit pour économiser le papier ou le parchemin, soit encore par tradition monodique, ils font tenir tous les éléments de leurs « fugues » sur une même ligne, grâce aux signes conventionnels qui déterminent la valeur des notes. Soit le thème ci-après :



Si je veux faire un canon par augmentation de valeurs, je peux tripler la durée de la note initiale et augmenter les autres diversement :
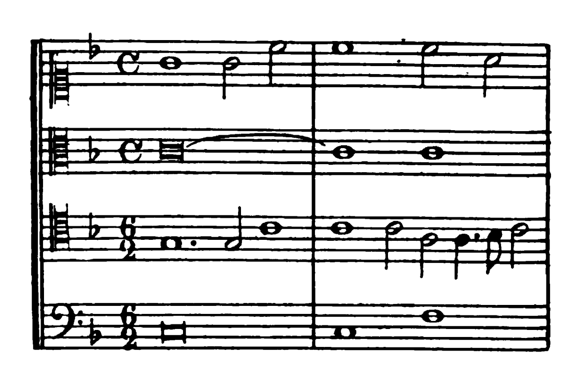


Je puis réduire ces durées et adopter un autre rythme :
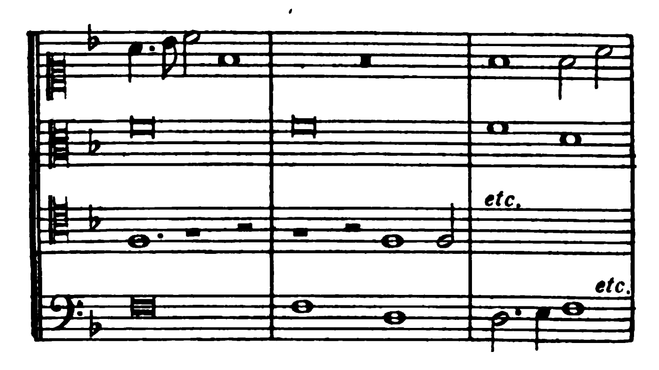


Je puis encore attribuer aux notes du thème donné une valeur double :



Ces divers rythmes pourront se superposer ainsi, en entrant dans le cadre uniforme d'une mesure binaire :





Or, toute cette construction est condensée et présentée avec l'aspect suivant par Pierre de la Rue :

Fuga quatuor vocum et unica :
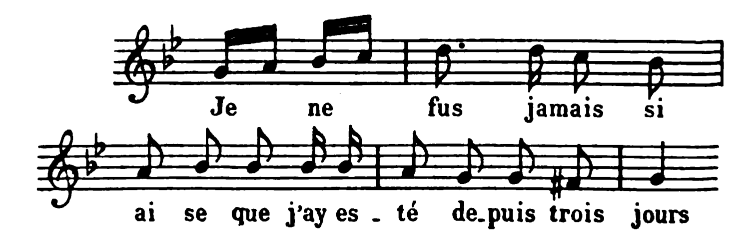


Les signes placés au début de la portée indiquent, dans les quatre parties, une augmentation de durée (*signa augentia*) et une diminution (*signa diminuentia*) de la brève (⊟). Le demi-cercle ouvert sur la droite exige un *temps imparfait*, c'est-à-dire deux temps pour la brève; le cercle exige un *temps parfait* ou trois temps.

A l'altus, dans la transcription sur quatre portées, la première note du texte de la Rue sera triplée de valeur; la seconde sera seulement doublée. Ce changement tient à une règle concernant la note initiale dans les ligatures : *Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam* (caudam) : « la note a la valeur d'une semi-brève, si elle est munie d'une queue ascendante ». Sur les notes médianes et sur les notes finales des ligatures, il y a aussi des règles qui ont été suivies jusqu'à la fin du XVI[e] siècle environ, et qui sont formulées dans les manuels de l'époque (en vers latins et allemands!) Le passage de la division ternaire de la brève à la division binaire est parfois indiqué par l'emploi de la note noire qui, relativement à la note blanche, est un *signum imperfectionis*...

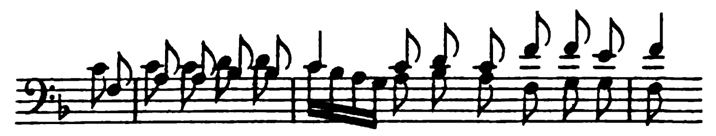
Cet usage de superposer des rythmes différents (de même qu'on donnait souvent à chaque partie un mode particulier) s'est maintenu assez longtemps dans la pratique, même après Josquin (qui, dans sa messe de *l'homme armé*, en a abusé); on peut comparer le *Kyrie* de la messe *De Beata Virgine* de Brumel (publié par Expert dans ses *Maîtres musiciens*, 8e livr., p. 1); les madrigaux de Monteverde, tels que *Ch'ami la vita mia*, *E dicea l'una*, *S'andasse amor a caccia*, *O com' è gran martire*, etc., etc.: là, on trouve des rythmes que nous ne saurions ramener à l'unité de mesure que péniblement en juxtaposant, dans l'ordre successif, les $\frac{4}{4}$, les $\frac{3}{2}$, les $\frac{5}{4}$ et, dans l'ordre simultané, en faisant violence au texte. Ce système compliqué est d'ailleurs plus artistique et plus musical que celui de l'uniformité rythmique avec l'inflexible barre de mesure imposant partout l'alignement.

La musique dont nous venons d'indiquer un aspect extérieur s'est-elle alimentée à une source principale et initiale? Ce courant qui traverse et féconde plusieurs pays a-t-il des origines précises?
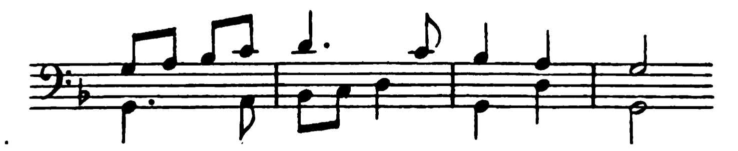
On remarquera, dans ce qui va suivre, l'importance de la chanson française. M. Hugo Riemann veut que cette chanson, comme l'*Ars nova* du XIVe siècle, se soit constituée sous l'influence de la chanson italienne accompagnée. Ce qui paraît aujourd'hui hors de doute, c'est que la monodie soutenue par le luth a précédé la composition a-cappella et a été surtout en usage chez les Italiens. Quant à un rapport de filiation entre l'art français et l'art italien, la plupart des preuves alléguées pour appuyer cette thèse semblent fragiles, et impliquent une certaine sollicitation des textes. Ainsi, M. Riemann cite la chanson suivante de Jannequin (1529) :



et il ajoute : « que l'on compare cette pièce avec la chanson *Del lecto me levava* (1504) de MICHELE PESENTI (de Vérone, xve-xvie siècles); il sera difficile de contester la parenté ». Cette pièce, d'ailleurs charmante, de Pesenti, commence ainsi :
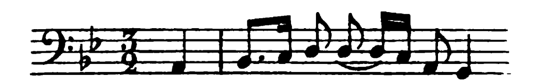


Le degré de parenté n'apparaît guère. Les deux chansons ont le caractère très marqué d'airs de danse. Au lieu de rapprocher la pièce de Jannequin de celle de Pesenti, je la rattacherais volontiers à celle-ci, que donne GERVAISE (violoniste de la Cour de François Ier), et que j'ai publiée pour la première fois en notation moderne dans la *Revue musicale*; on lit au *ténor* et au *bassus* :



(*Second livre de violle contenant trois gaillardes, trois pavanes, vingt-trois branles, tant gays, simples que doubles, douze basses danses et neuf tourdions, en somme cinquante, le tout ordonné selon les huit tons et nouvellement imprimé en musique par Pierre Attaignant*, etc... 1547, B. N., Réserve, Vm 2713. — Cf. *Revue musicale*, 1901, n° 3).

La publication de la pièce de Jannequin est antérieure de dix-huit ans à celle que donne Gervaise; mais est-il besoin de dire que cette dernière a pu s'inspirer d'une source commune? Nous admettons volontiers que la chanson populaire italienne, la *frottole*, qui vient surtout du nord de la Péninsule (Mantoue, Vérone, Padoue, Venise, Modène), a été connue et goûtée en France; mais les courants sont tellement mêlés dans l'art international de la Renaissance, qu'il est impossible de déterminer, au profit d'un seul pays, le point initial d'où le mouvement

général serait parti. Le motif cité plus haut reparaît dans un grand nombre de compositions ; il faut peut-être le voir encore (?), privé de quelques notes, dans la pièce de BUSNOIS (XVe siècle), *Arma cernens patria*, où le bassus commence ainsi :



Les « néerlandais » — terme vague et inexact à l'aide duquel on désigne encore l'ensemble des compositeurs nés dans les Flandres et dans les provinces du Nord — ont eu, avant les Italiens, un traitement de faveur ; on les a longtemps considérés comme des maîtres d'une importance extraordinaire qui, après avoir constitué une technique supérieure, furent les éducateurs des grands musiciens de la Renaissance et ouvrirent une ère nouvelle aux XIVe et XVe siècles. Cette opinion a commencé à régner dans la critique avec la publication de l'étude de l'autrichien KIESEWETTER, (*Services rendus à la musique par les néerlandais*, couronnée en 1826 par une Académie hollandaise et si vivement louée par Fétis en 1828). Aujourd'hui, on revient à une plus équitable appréciation des faits et les exagérations d'antan sont abandonnées. Les imitations rigoureuses du contrepoint étaient appliquées, dès le XIIIe siècle, dans ce que les Anglais appelaient *Rota*, les Allemands *Rädel* (Rondeau), les Français *fuga* (ou canon), et les Italiens *Caccia*. Après une composition comme celle de Machault (XIVe siècle), *Ma fin est mon commencement*, où le canon à l'écrevisse apparaît triomphalement, on peut dire qu'une certaine limite de la technique avait été atteinte. Et cette prouesse de notre Guillelmus n'est point isolée. Il avertit lui-même le lecteur dans une autre pièce : « Mon tiers chant trois fois seulement se *rétrograde* et ainsi finit ». Dans le Roman de Fauvel, le rondeau à 3, *Fauvel nous a fait présent*, n'est noté que jusqu'à la moitié de la composition parce qu'à partir de là, comme l'indique la légende, les trois parties doivent être lues à reculons : *Tout se fait par contraire, devant derrière, arrière comme avant.* M. Hugo Riemann a signalé aussi la pièce de DOMENICO

Ferraro *O dolce Compagno*, où les deux voix de dessus sont bien notées jusqu'au bout, mais où la troisième partie s'arrête à mi-chemin pour revenir sur elle-même, jusqu'à son point de départ : *eundo et redeundo*, dit le manuscrit. Des constructions du même genre sont signalées dans d'autres pièces, par les rubriques « Je suys défais si vous ne me *refaites* » ou « Tout à coup *m'ont tourné le dos* ». Moulu écrit une messe à double face, *Missa duarum facierum* avec cette devise : *Tolle moras, placido maneant suspiria cantu*, ce qui signifie qu'on peut chanter l'œuvre en observant ou en supprimant les pauses de certaines parties, *ad libit.* Une telle plaisanterie ne constitue pas d'ailleurs une originalité de bien grande valeur artistique. Le canon par augmentation ou diminution de valeur était aussi connu et pratiqué avant l'apparition des premiers maîtres « néerlandais »; on le trouve dans le motet de Machault : *Felix Virgo*. Les canons énigmatiques ne sont pas rares dans les manuscrits français, non plus que les devinettes résultant d'une notation très simplifiée. Ainsi, dans une pièce du commencement du xve siècle conservée par un manuscrit italien, *Esloigné sui de vous, belle maitresse,* le ténor doit se déduire du Cantus en transformant les notes minimes de ce dernier en semi-brèves et en les lisant à l'octave inférieure; les brèves doivent être lues (ou *esloignées*) une quarte plus bas ! Dans un chansonnier français possédé par un monastère espagnol, P. Aubry a découvert une pièce où le Contraténor va et revient à rebours, comme l'indiquent le renversement des notes caudées et la légende : *Ut Cancer graditur, tu Contra*; on y trouve aussi deux distiques latins indiquant les mouvements directs ou rétrogrades des diverses parties, et, au-dessous d'une ligne où les figures de notes sont remplacées par des chiffres indiquant leurs durées, l'indication énigmatique : *Averte oculos!* Le canon fut également connu de bonne heure outre Rhin; M. Riemann a cité comme exemple le *Rädel mit dreien Stymmen*, roue ou rondeau à 3 voix du moine bénédictin de Salzbourg (xive siècle), où chaque partie fait son entrée, à l'unisson, après les deux premières mesures. Tous ces jeux tendent à dépasser la limite de la musique. Les néerlandais n'en

ont pas eu la spécialité; c'est ailleurs qu'il faudra chercher les promoteurs de l'art.

On peut dire néanmoins que les musiciens flamands originaires de cette région aux limites instables où Gand, Bruges, Chimay, Tournai, Charleroi, furent des points lumineux, ont poussé très loin, développé même jusqu'à l'abus, l'art qui avait été créé en France aux XIIIe et XIVe siècles; à leur tour, ils ont exercé une grande et salutaire influence sur les musiciens méridionaux.

Encadrés par le double voisinage de l'influence française et de l'esprit allemand, très attachés à leurs associations professionnelles et communales où les tendances individuelles étaient groupées et solidarisées, riches d'un très beau fonds de mélodies populaires, aimant la vie intime et calme, les Flamands avaient toutes les qualités nécessaires à cette science du contrepoint qui socialise la monodie et fera de la fugue une sorte d'image sonore de la *Ghilde*. La devise : *Chacun pour tous et tous pour chacun*, pourrait être celle de l'exécutant dans un chœur à plusieurs parties. « La Flandre, dit Michelet, c'est le travail »; les Flamands furent des ouvriers d'élite pour le travail musical. Ils étaient patients, attentifs au détail, d'une probité admirable dans la mise en œuvre de la technique. Tisserands habiles à entrecroiser les fils, habitués aux tâches sérieuses et obstinées, ils devaient exceller dans la polyphonie; ils ont montré, comme musiciens, les qualités de leurs maîtres-sculpteurs, — ou encore celles d'un Van Eyck, d'un Memling, ces peintres à la fois artisans et artistes, qui, avant de faire un tableau, préparaient eux-mêmes leurs couleurs et poussaient si loin, dans les moindres choses, le soin de l'exécution. Les résultats obtenus dans la composition musicale n'ont pas toujours été aussi brillants que les chefs-d'œuvre de la plastique et des arts du dessin; mais l'esprit est le même, et le rayonnement de l'influence (mêlé d'action et de réaction) fut à peu près aussi grand :

Le Nord se réchauffe engourdi
Au soleil d'*Italie* et s'accouple au Midi.

Ces compositeurs du Nord ont cédé, au cours de leur

vie, à trois puissances d'attraction : la Cour des ducs de Bourgogne ; la Cour des Rois de France, et la Cour des papes.

Au xv[e] siècle, la Bourgogne étendait ses États bien au delà des limites de la France actuelle, dans une région mouvante dont la carte fut constamment modifiée par des mariages, des alliances, des conquêtes ; outre la Picardie, l'Artois, la Franche-Comté et la Bourgogne proprement dite, elle comprenait les provinces de Brabant, de Luxembourg, de Gueldre, de Limbourg, de Hainaut et de Flandre. Jusqu'en 1477, les ducs de Bourgogne groupèrent autour d'eux toute la haute noblesse de l'Europe. Leur goût pour les arts, pour la musique et pour les fêtes était partout célèbre. — En France, Charles VI, Charles VII, Louis XI, Charles VIII, les grands vassaux, les ducs, les chefs de la noblesse, eurent une chapelle importante : il en était de même en Italie où les cours particulières se disputaient les chanteurs en renom, et où la chapelle pontificale donnait la consécration suprême à ceux qui possédaient la « doctrine » la plus haute.

On distingue en général plusieurs « Écoles » flamandes ; mais ce mot n'est guère admissible, si on le rattache à une idée d'enseignements différenciés : entre le xiv[e], tout le xv[e] et le xvi[e] siècles, il y a eu évolution continue ; de plus, l'art flamand est presque toujours en voyage, sur les routes de France et d'Italie ; on chercherait vainement le lieu où il se concentre d'une façon durable pour donner corps à une théorie. On doit plutôt distinguer des périodes. Aucune division ne s'impose absolument. Tinctoris (mort en 1511 à Nivelles dans le Brabant), faisait commencer la maturité de l'art vers 1430, à l'époque de Guillaume Dufay. Glaréan (qui écrivait en 1547, sans connaître encore Lassus et Palestrina) distinguait trois périodes : 1° celle des « vieux maîtres », parmi lesquels il place Okeghem, Obrecht, — sans nommer Dufay, — avec leurs contemporains allemands, Adam de Fulda et Heinrich Isaac ; 2° celle des artistes qui représentent la maturité de l'art : Josquin, Larue, Mouton, Brumel, Fevin, Richafort ; 3° celle qui commence en 1520, avec Sixt Dietrich, Ludwig Senfl, etc. Sans attacher une trop grande importance à cette classification, on peut la suivre mais en remontant plus haut, et sans aller, dans le présent chapitre, aussi loin. Dufay, Okeghem, Josquin — puis Willaert et Jannequin — sont,

avant l'époque de Palestrina, les grands noms de l'histoire musicale; mais avant eux, un nom, jadis très célèbre, doit arrêter l'attention.

Dans son *Champion des dames*, le poète Martin le Franc († 1460) dit bien que les meilleurs musiciens français furent éclipsés par les compositeurs venus du Hainaut, Dufay et Binchois, mais que ces derniers avaient appris leur art à l'école des Anglais, principalement à celle de Dunstaple. Dans son *Liber de Arte contrapuncti*, Tinctoris dit que Okeghem, Regis, Busnois, Caron, Faugues, se glorifiaient de l'avoir eu pour maître (avec Binchois et Dufay).

La gloire de Dunstaple, né probablement en 1370, mort en 1453, pâlit dès la fin du XVIe siècle. L'attention fut ramenée sur lui par Fétis et Kiesewetter, par Stéphen Morelot qui en 1856 (dans sa *Musique au XVe siècle*) publia la chanson *O rosa bella*, enfin par Haberl (dans son étude sur Dufay) et par W. Barclay Squire qui copia, pour le British Museum, une trentaine de pièces (Magnificat, Motets), conservées dans les Bibliothèques d'Italie. Dunstaple avait été de bonne heure un étranger pour son propre pays. Après un bref séjour à Cambrai, puis à Paris, il céda, comme tant d'autres, à l'attraction de la papauté. C'est à Rome, à Bologne, à Modène... que se trouvent les principaux manuscrits de ses œuvres; et c'est d'après des sources italiennes découvertes par l'allemand Haberl, que plusieurs pièces ont été publiées dans les *Monuments de la musique en Autriche* (année VII, 1900). La question des origines se pose encore ici et ne fait que reculer. D'où venait la maîtrise de ce musicien anglais qui, sans doute, eut des prédécesseurs? De Coussemaker, dans ses *Harmonistes du XVe siècle*, parle de l' « école » anglaise qui, « déjà constituée au XIIIe siècle, ne dégénéra pas dans l'âge suivant ». Les documents font défaut pour appuyer cette affirmation sur des faits précis. Les prédécesseurs de Dunstaple nous sont très mal connus; parmi ses contemporains, les meilleurs musiciens vivent à l'étranger et n'ont d'autorité que dans des pays étrangers. Avant Fairfax, qui est du XVIe siècle, il n'y a pas de musicien qui soit reconnu comme un maître en Angleterre. Ce que nous connaissons de Dunstaple n'est pas de nature à nous faire penser qu'un tel

cas soit étonnant et inexplicable. Pour le contrepoint et pour l'harmonie, ses compositions sont encore pauvres, fragmentaires, comparables à des esquisses trop froides, dépourvues de cet intérêt que leur eût donné la mise en œuvre de mélodies nationales. Qu'a-t-il donc représenté, comme chef d'école? Il nous est difficile de dire s'il a même été réellement chef d'école et s'il a exercé une influence sur l'art néerlandais : selon la remarque d'Ambros, aucun chanteur des Pays-Bas ne « passa le canal ».

La lecture de ses œuvres laisse l'impression qu'il fut plutôt un continuateur. Dans sa musique, le déchant a un rôle prépondérant, les autres parties un rôle secondaire; ainsi dans la chanson *Puisque m'amour m'a pris en déplaisir*, le ténor et la basse (celle-ci, sauf un saut d'octave, se mouvant entre la tonique et la quinte) ont un rôle évident d'accompagnement; le *discant* seul — où s'insèrent peut-être quelques parties intrumentales — est vocal et figuré. En cela, Dunstaple se rattacherait aux Italiens. Dans son motet *Veni Sancte Spiritus*, il donne au ténor la double variété du mouvement contraire et à rebours (comme Dufay dans *La belle se siet*). En cela il se rattacherait à l'*Ars nova* du XIV[e] siècle et aux Français.

Dans un manuscrit du *Liceo musicale* de Bologne (signalé par Ambros) figurent les œuvres de quelques compositeurs anglais contemporains de Dunstaple : un « GERVASIUS DE ANGLIA », un « JOHANNES BENNET, ANGLICUS », un « ZACCARIAS ANGLICANUS ». Haberl signale encore : LIONEL POWER (auteur d'un traité publié par Hawkins dans sa *General History*, et de pièces à plusieurs voix); JOHN ALAIN, BEDINGHAM.

Les autres compositeurs anglais au XV[e] siècle, JOHN HANBOYS, THOMAS SAMTWIX, HENRY HABINGTON, ROBERT WYDOW, offrent peu d'intérêt ou sont mal connus. Les souffles avant-coureurs de la Renaissance qui partaient de France et d'Italie, pénétrèrent sans doute en Angleterre, mais n'y trouvèrent pas des conditions favorables; à ce moment, il n'y avait là ni maîtres célèbres, ni compositeurs audacieux, ni académies d'artistes, ni Médicis. Ce n'est guère qu'après 1485 que l' « humanisme » fleurit en Grande-Bretagne.

GUILLAUME DUFAY, considéré comme élève de Dunstaple(?) est une figure plus nette. Né vers 1400 à Chimay dans le

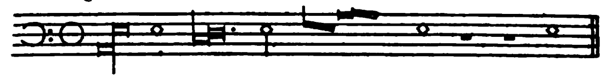
Hainaut, il fut d'abord enfant de chœur (probablement à Cambrai); les registres de la Chapelle papale le signalent comme chantre de 1428 à 1433 et, une seconde fois, de 1435 à 1437. Après un bref séjour à Paris, il entra dans la chapelle de l'antipape Félix V, où il resta de 1442 à 1449. Il mourut chanoine à Cambrai en 1474. Il fut dans sa jeunesse le chantre de l'amour, comme l'attestent quelques-uns de ses vers :

Devenu suis vieux et usé
Et m'ont les dames refusé,

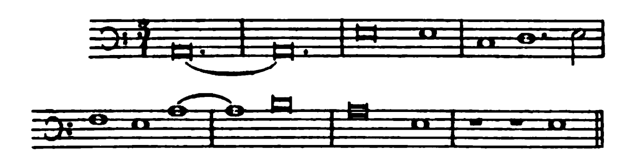
dit-il dans la pièce *Je ne suis plus tel que soulois.* Les manuscrits de Rome, Bologne, Vienne, contiennent des messes et parties de messe, des magnificat, des motets, des chansons françaises, au total 150 compositions de Dufay; les bibliothèques de Paris, de Cambrai et de Munich possèdent aussi quelques œuvres de lui. On lui attribua, dès le xv[e] siècle, des réformes assez nombreuses. Il serait (avec Binchois, d'après Tinctoris) l'introducteur dans l'usage de la notation blanche, *notæ dealbatæ,* ou *cavatæ*, qu'on laissait vides autrefois pour le rubriquaire qui les teignait en rouge afin d'indiquer leur valeur imparfaite, et qui devinrent la notation normale (les notes noires n'étant employées que pour les plus petites valeurs). Dans ses compositions religieuses, il réalise un sensible progrès en donnant à la première mesure de toutes les parties d'une messe le même motif, ou en faisant chanter sur les mêmes paroles (contrairement à l'usage du motet) les voix qui s'imitent; un tel procédé indique, à ses débuts, la recherche évidente de l'unité organique dans la composition musicale. Il écrit à 3 et à 4 voix; cette dernière forme commence, avec lui, à être prépondérante. Sa musique n'est pas sans agrément, mais il ne faut pas y chercher l'expression juste et simple d'un sentiment ou d'une idée. M. Riemann cite une chanson de lui, qu'il traduit à sa manière : *Si la face ay pâle, la cause est aimer,* à 3 voix; on n'y trouve rien de franc, rien qui parte du cœur, mais un travail d'école, avec des contre-temps qui brisent le rythme et une forme trop compliquée. Sur le thème de

cette chanson, Dufay a écrit une de ses messes, à 4 voix. En voici un fragment qui donnera une idée de l'écriture :

Texte original :



Traduction :



Sur Dufay. les publications les plus importantes à consulter sont : les ouvrages de Haberl et de Stainer mentionnés plus haut, les *Denkmäler* de la musique en Autriche, VII et XI, 1 ; de Hugo Riemann, l'*Alte Hausmusik*, où les parties vocale et instrumentale sont séparées. et le *Handbuch d. Mus. Gesch.*, II, 1, p. 154 et suiv..

Gilles Binchois, né dans le Hainaut vers 1400, a été regardé aussi, sans qu'on puisse le prouver, comme élève de Dunstaple ; il fut chanteur à la cour de Philippe le Bon de Bourgogne, et mourut à Lille en 1460. Sa biographie ne nous est guère connue que par le texte d'un manuscrit de Dijon (signalé en 1856 par Stephen Morelot) ; c'est une déploration à 3 voix, dans le genre du motet : pendant qu'une voix chante *Pie Jesu, Domine, dona ei requiem*, les deux autres voix font l'éloge de Binchois, appelé *Père de Joyeulseté*, et *Patron de bonté* :

En sa jeunesse fut soudart,
D'honorable mondanité,
Puis a élu la meilleur part
Servant Dieu en humilité.

Le titre de « père de joyeulseté » et cette « honorable mondanité » semblent justifiés par le grand nombre de compositions profanes (52) qui nous restent de Binchois (avec une douzaine de chants spirituels et sept fragments de messes). Ces compositions ont des titres qu'un musicien associerait facilement à certaines grâces mélodiques et rythmiques : *Mon cœur chante joyeusement, Les très doux*

yeux, Plein de plours et de gémissements, Marguerite fleur et valeur, L'ami de ma dame, Adieu mon amoureuse joie, Deul angoisseux, Votre très doux regard plaisant, Pourray-je avoir votre mercy, Craindre vous veuil, Adieu jusque je vous revoye, et autres ballades. — Dans son « Livre sur l'art du contrepoint » (de Coussemaker, *Script.* IV), Tinctoris dit que c'est avec Dunstaple et ses contemporains *Binchois* et Dufay qu'apparut « une musique digne d'être écoutée ».
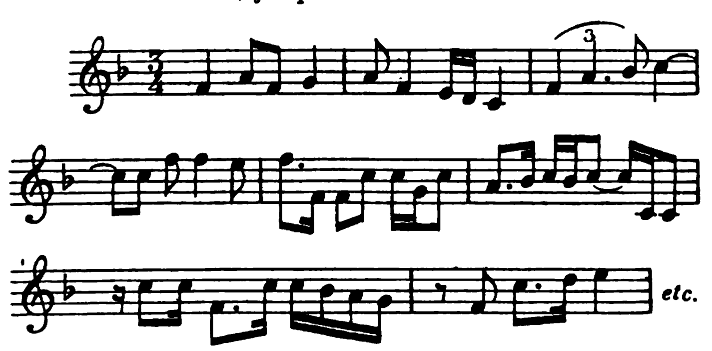
A la même époque ou à la même influence, où le rôle de l'esprit français est visible, appartiennent : VINCENT FAUGUES, dont une messe à 4 voix, avec le singulier titre de *Basse danse*, est en manuscrit dans les archives de la chapelle papale ; PHILIPPE CARON, probablement élève de Dufay à Cambrai, auteur de la messe à 4 voix, *Accueilli m'a la belle* (manuscrite, *ibid.*) ; JEAN REGIS, secrétaire de Dufay à Cambrai ; ELOY, auteur d'une messe à 5 voix, *Dixerunt discipuli* (même source) ; JOHANNES VINCENET, qui, en 1426-1428, était chanteur de la chapelle du pape.

JEAN D'OKEGHEM fut, aux yeux de ses contemporains, une des plus grandes gloires du xv[e] siècle. On l'a appelé la « lumière de l'art flamand », le « trésor » et le « chef-d'œuvre » de la musique. Il eut une renommée universelle, qu'il méritait comme musicien savant, habile à résoudre toutes les difficultés de l'art, nullement comme compositeur ayant le secret de plaire et de charmer. Ainsi le poète Cretin fait son panégyrique parce qu'il écrivit un canon sans fautes à 36 voix : « Il sait, dit-il,

Sans un seul point de ses règles enfraindre,
Trente-six voix noter, escripre et peindre ».

Il naquit vers 1430, et fut enfant de chœur (1443-1444) à la cathédrale d'Anvers, peut-être élève de Dufay à Cambrai. Un fragment de comptes de Gilles le Tailleur, argentier de Charles duc de Bourbon, nous apprend que ce dernier le fit entrer dans sa chapelle ducale, d'où Okeghem passa dans la chapelle de Charles VII (1452). En 1459 il fut nommé trésorier de l'abbaye de Tours et, en 1465, maître de chapelle du Roy de France ; il mourut à Tours en 1495. On possède de lui : 15 messes, 7 motets, 19 chansons, et quelques canons dont un à 36 parties. Celles de ses pièces

que l'on trouve communément reproduites dans les livres, le *Kyrie* et le *Sanctus* de la messe *cujusvis toni* et quelques chansons comme *Si vostre cœur*, ne donnent pas une idée exacte de sa manière. Dans la messe de ton *ad libit.*, il n'y aurait guère d'exception à faire que pour le *Gloria* et le *Credo*, particulièrement intéressants. Bien plus significative est la messe dont le manuscrit est à la Bibliothèque royale de Bruxelles et qui est écrite en contrepoint sur le thème *Pour quelque peine*. On y trouve des « strettes, » comme on devait dire plus tard, où les voix s'imitent, à la quinte ou à l'octave, à intervalles très rapprochés, et avec les mêmes paroles. Le *Pleni sunt cœli* à 3 voix (sans ténor) est écrit presque tout entier d'après le même principe. La messe *Le serviteur*, surtout la *Fuga trium vocum in epidiatessaron* (canon à la quarte et à 3 parties) offrent des exemples typiques du même procédé. Le chef-d'œuvre du genre, d'après les contemporains, fut ce célèbre canon à 36 voix, dont voici le discant, jusqu'à l'entrée de la 9ᵉ voix :



La 2ᵉ voix fait son entrée, à l'unisson, à la 2ᵉ mesure; la 3ᵉ voix, à la 3ᵉ mesure; et ainsi des autres. Cette pièce, écrite sur deux mots, *Deo gratias*, a pour pendant le célèbre motet de Josquin à 24 voix (*qui habitat in adjutorio*) qui lui est d'ailleurs préférable à plus d'un titre. Le grand nombre des voix ne doit pas faire illusion sur la valeur de cette œuvre un peu monstrueuse qui ne paraît nettement écrite ni pour les instruments, ni pour les voix, et qui est d'une extrême sécheresse. Un canon à 4 parties, mais avec transposition du motif, peut être beaucoup plus

musical parce qu'il permet de varier l'harmonie. Dans le canon d'Okeghem, chaque mesure est écrite sur deux accords, celui de tonique et celui de dominante, ce qui donne à l'ensemble une allure très monotone et, en somme, un caractère très pauvre. Si le compositeur a pu éviter les octaves, les quintes et les frottements, c'est grâce à cette simplicité d'harmonie. Okeghem peut être considéré comme le créateur de cet art de l'imitation *avec identité des paroles* pour les voix qui s'imitent; mais s'il a fait passer dans l'usage et poussé jusqu'au raffinement ce procédé d'écriture d'ailleurs très important et fort utile à l'élève musicien, on ne peut pas dire qu'il ait créé de nouvelles formes de composition; on lui reprocherait plutôt d'avoir hâté, par ce contrepoint excessif *a cappella*, l'abandon de formes très intéressantes cultivées encore par la génération antérieure, telles que le rondeau et la ballade avec accompagnement instrumental.

Élève d'Okeghem, Loyset Compère fut maître de chapelle et chanoine de la cathédrale de Saint-Quentin, où il mourut en 1518. Il y a de lui une pièce admirable : la chanson à 3 voix *Venez, ami, il est l'heure*. Le sujet est un thème de l'amour qui veut renaître à l'espérance... *Toute ma joie est morte, Et je languis en attendant votre heure.* L'expression est favorisée par l'emploi des modes du plain-chant. De l'échelle hypolydienne (gamme d'*ut* avec *si* ♭, transposition de l'échelle mixolydienne et diatonique de *sol*) le compositeur module tantôt en *ré* dorien, tantôt en *fa* lydien, ce qui donne à la période — qualités rares — un accent pénétrant et une grâce charmante. Le contraste dû à un plan tonal n'existe pas encore; mais le rythme est bien approprié aux sentiments et aux idées (syncopes suppliantes, rejet des notes brèves aux mots *je languis*); et l'oreille n'est jamais choquée. On a conjecturé que le ténor et le discantus qui débutent en s'imitant comme dans un motet religieux, étaient seuls chantés, et que la basse était jouée sur un instrument. L'emploi de certains intervalles, les clausules et la marche générale de cette dernière partie semblent justifier cette hypothèse. La chanson à 4, *Scaramella fa la gala*, en deux parties écrites l'une sur un rythme (binaire) de pavane et en contrepoint, l'autre sur

un rythme (ternaire) de saltarello, toute en suite d'accords parfaits (en mode dorien avec *do* ♯), montre que Compère était capable d'humour et de légèreté.

A l'école d'Okeghem appartient Jacob Obrecht, né en 1450 à Utrecht, où il eut l'honneur de compter Erasme parmi ses élèves. Il fut successivement chanteur à la cour d'Hercule d'Este à Ferrare (1474) et à la cathédrale de Cambrai (1483-85), maître de chapelle à Bruges (1490), successeur de Barbireau comme maître de chapelle à Anvers (1491); après quelques autres changements dans la même carrière, il termina sa vie à Ferrare où il mourut de la peste en 1505. Il a beaucoup écrit, avec une facilité qu'on se plaisait à vanter. Glaréan dit que la promptitude de son intelligence et sa faculté d'invention étaient telles, qu'il pouvait, en une seule nuit, écrire une messe de nature à faire l'admiration des connaisseurs. La « Société pour l'Histoire de la musique néerlandaise » a commencé en 1908, sous la direction de M. Johannès Wolf, une édition complète des œuvres d'Obrecht où elle annonçait : vingt messes, dont 18 à 4 et 2 à 3 voix, plus un Requiem et 3 fragments de messes, une Passion selon S. Mathieu à 4 voix, vingt et un motets à 3, 4, 5 et 6, quatre canons, et vingt-cinq chansons profanes. Obrecht écrit habituellement sur des paroles latines; mais il a traité quelquefois des paroles françaises, comme dans les chansons : *Tant que notre argent durera*, à 4 voix; *J'ay pris amours* (id.), *Je ne demande*, *Cela sans plus*.... Les manuscrits de ses compositions se trouvent dans les archives de la chapelle papale, dans les Bibliothèques de Munich, de Regensburg, de Berlin, de Modène, de Milan, de Vienne. On a loué l'imagination, la technique, l'harmonie puissante d'Obrecht. « Les mouvements des voix, dit F. de Ménil (en parlant des messes), indiquent déjà de grands progrès; l'harmonie est d'une adresse étonnante. Le style en imitation s'affirme, les phrases s'entre-croisent, se reproduisent à intervalles rapprochés, passant avec aisance d'une voix dans une autre, se fuyant, se cherchant, se rejoignant après des méandres capricieux. C'est un diamant splendide dont les nombreuses facettes réfléchissent le même rayon et en multiplient les reflets en un ensemble intensément lumineux...

L'or des harmonies se trame dans la soie chatoyante des mélodies, etc. » Les documents publiés sont encore insuffisants pour qu'on puisse souscrire à ce panégyrique enthousiaste; on se demande d'ailleurs si une telle conception de l'art convient à la musique religieuse, et ce que devient la parole sacrée dans cette virtuosité savante; quelle place lui reste pour s'imposer à l'attention? Seb. Heydens, dans son *de Arte canendi*, cite un thème de la messe *Je ne demande* qui doit se répéter trois fois, mais avec des « proportions » différentes, et qui, pour la simplification des écritures, est accompagné de cette note : *Primo crescat per 1/5, secundo per 1/4, tertio per 1/3*. C'est sans doute à des habitudes de ce genre que pense M. Karl Storck (*Geschichte der Musik*, 1910), lorsque, après avoir signalé ces indications relatives au mouvement mélodique ou à la valeur des notes qui surchargent la musique d'Obrecht et en font souvent un problème, il cite le mot de l'empereur Maximilien : « Tu ne lis pas ce qui est écrit; tu ne chantes pas ce qui est noté; et tu dis autre chose que ce qui est dans ton cœur ». Un tel jugement semble impliquer une fin de non-recevoir opposée trop sommairement à l'art de toute une époque; il contient néanmoins une part de vérité. N'oublions pas aussi que les transcriptions des archéologues modernes les plus compétents ne sont parfois que des hypothèses forcément incomplètes qu'on hésite à prendre pour base d'une opinion sérieuse et justement motivée.

A la période illustrée par le nom d'Okeghem appartiennent encore Guillaume Garnier, chanteur de la chapelle papale en 1474-1483, dont une messe est à la Bibl. de Bruxelles, et quelques motets dans le manuscrit 9 de la Bibl. de Cambrai; Gaspar van Werbecke, né à Oudenarde vers 1440, chanteur en 1472 à la cour des Sforza, à Milan, et, en 1481-89, à Rome, auteur de 6 messes à 4 voix (publiées en 1508 et 1509), de motets à 4 et 5 voix, et de *Lamentations* (1505); Bernard Hykaert, chanteur en 1480 à la cour de Naples, théoricien, auteur de *Lamentations* à 3 voix (publiées par Petrucci en 1506) et de motets dont quelques-uns sont à la Bibl. Nat. de Paris, fonds fr. 15 103.

Une grande figure musicale de la fin du xv[e] siècle, objet d'admiration et de vénération pour le siècle suivant, est celle de Josquin Desprès (appelé aussi *Dupré*, *a Prato*, *a Pratis*, *Pratensis*, *del Prato*, ou simplement *Josquin*,

variante du prénom *Josse* ou *Joseph*). Les témoignages en faveur de sa gloire sont nombreux et sérieux. Dans ses mémoires sur Palestrina, l'abbé Baïni observe avec raison qu'il fut l'idole de l'Europe : Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne, en Flandre, en Italie, en Hongrie, en Bohême, partout Josquin ! Ronsard, dans une préface à Charles IX, le mettait en tête des « excellents ouvriers de l'art », bien dignes d'être « soigneusement gardés » à cause de leur rareté. Zarlino, juge très compétent, dit qu'il occupait la « première place parmi les musiciens de son temps ». Glarean lui attribue le même rang, dans la musique, qu'à Virgile dans la poésie ; et l'on prête ce mot à Luther : « Les musiciens font des notes ce qu'ils peuvent ; Josquin en fait ce qu'il veut ». On l'appelait le « Prince de la musique ». Il naquit vers 1450, peut-être à Condé, où il mourut en 1521. Peut-être aussi suivit-il à Paris l'enseignement d'Okeghem dont les contemporains le considéraient comme l'élève. Il fut successivement chanteur de la chapelle de Milan à partir de 1474, de la chapelle papale en 1484-94, directeur du chœur de la cathédrale de Cambrai (1495-99) ; on le retrouve à Modène en 1499, à Paris en 1500, à Ferrare en 1503. (Pour considérer comme certains la plupart de ces faits, il faut admettre que le prénom « Giosquino », dans les pièces d'archives, s'applique bien à lui).
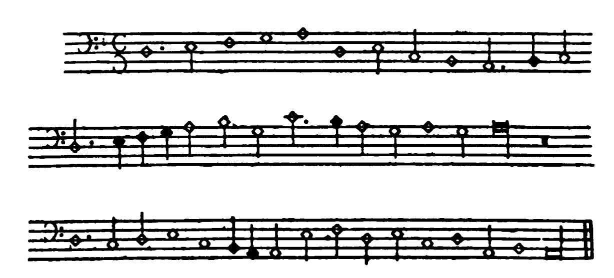
Ses œuvres se composent de messes, de motets et de chansons, également célèbres dans tous les pays où la musique était cultivée. Les messes ont été publiées à Venise par Petrucci en 1502 et 1505, à Rome par Junta (1526) ; elles se retrouvent en partie dans le *Liber XV Missarum* d'Antiquis (1516) ; celles qui manquaient au recueil de Petrucci (*Da pacem*, *Pange lingua*, *Sub tuum præsidium*) sont dans le recueil des *Missæ XIII* de Graphœus (Nuremberg, 1539). Les manuscrits de cette première catégorie de compositions (sans parler des fragments de messes) sont conservés dans les archives de la chapelle papale, dans les Bibliothèques de Munich, de Vienne, de Berlin, de Cambrai, etc. Les Motets, également publiés par Petrucci dans son *Odhecaton* (1501-1505), ont été reproduits en partie (7 pièces) par le jurisconsulte Conrad Peutinger dans le *Liber Selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant*, à 5 et 6 voix (1520), dont Senfl dirigea la rédaction ; d'autres éditions spéciales leur ont été consacrées à Paris par Attaingnant (1533-39 et 1549) et Du Chemin (1553) ; à Anvers par Susato (1545). Les chansons (françaises) ont été publiées par Susato (1545), Attaingnant (1549) et Du Chemin (1553).

Josquin a écrit des chansons pleines de grâce et de fraîcheur, comme *Bernardina* (citée par Petrucci, mise en partition par Kiesewetter). C'est un thème populaire, développé en canon à l'unisson, pour 3 voix; le *Contra* commence ainsi :
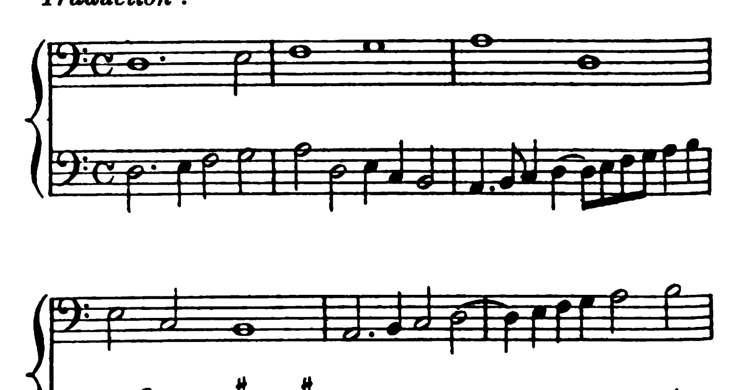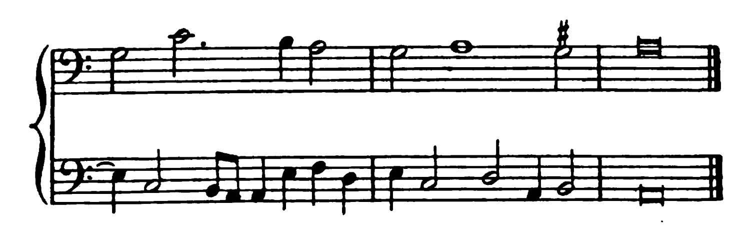


Sur la dernière note le ténor fait son entrée en reprenant le thème; le superius fait la même entrée à la 4e mesure. On retrouve quelque chose de ce dessin mélodique dans un canon par augmentation de valeur que cite Bellermann et dont nous donnerons un fragment :

Texte original :
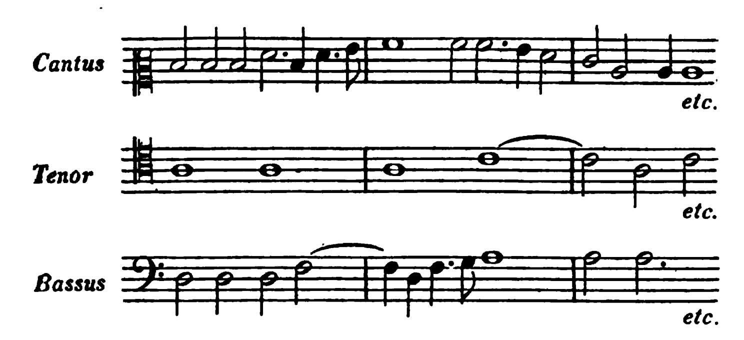


Traduction :
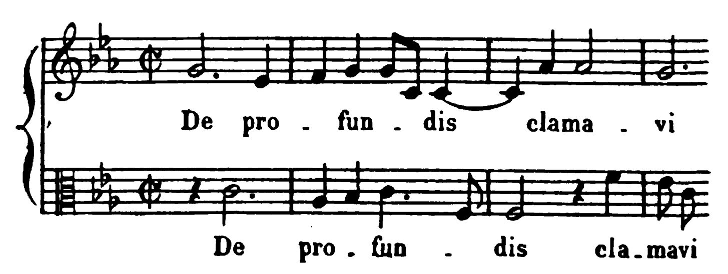




On retrouve des formes du même genre dans les pièces religieuses de Josquin. Les imitations sont obtenues parfois à l'aide de moyens plus compliqués ; ainsi dans l'*Agnus Dei* de la messe *L'homme armé*, les trois voix soumettent le même thème aux rythmes suivants :



Le superius emploie six blanches à la mesure, ce que nous indiquerions par les chiffres $\frac{6}{2}$. Le ténor remplit le même cadre avec deux rondes, soit $\frac{2}{1}$. Il n'y a aucune difficulté pour l'exacte combinaison de ces deux rythmes, puisque le $\frac{6}{2}$, ternaire dans chacune des deux parties composant la mesure, est divisible par 2. Mais si la décomposition du $\frac{6}{2}$ en rythme ternaire s'accorde facilement avec les 2 rondes de la mesure dans la partie ténor, elle gêne le $\frac{4}{2}$ du bassus qui doit émettre 2 blanches pendant que le cantus en émet trois. La musique moderne use fréquemment de ces associations de rythmes différents (qui se

réduisent, en somme, à l'usage d'un triolet), mais elle n'en fait qu'exceptionnellement le principe et la base de toute une composition; il faudrait un chef de chœur très ingénieux pour battre la mesure, et des chanteurs d'une habileté consommée pour une exécution correcte.

Nous ne savons pas au juste comment de telles œuvres étaient exécutées; nous ne savons même pas, quelquefois, si elles étaient chantées en entier ou si certaines parties étaient confiées aux instruments. Ce qui est certain, c'est que Josquin est d'une adresse magistrale, et que plusieurs de ses œuvres sont admirablement expressives. La chanson *Adieu, mes amours*, est vraiment étonnante par sa grâce mélancolique, par son accent passionné, comme par le travail du contrepoint et la pureté de l'harmonie. On a proposé une interprétation d'après laquelle le ténor et la basse seraient seuls chantés, tandis que les deux parties supérieures seraient jouées sur les instruments (Riemann); il est difficile de l'admettre, car les deux dernières parties sont beaucoup plus façonnées, beaucoup plus riches en notes brèves que les autres, et il faudrait supposer qu'en un temps où le chant était presque toute la musique, le compositeur a donné une importance prépondérante à l'accompagnement. Un autre chef-d'œuvre, loué par les historiens avec un juste enthousiasme, est le *De profundis* que nous connaissons par les recueils de Peutinger et de Glarean. La pièce débute par un canon très expressif du superius et de l'alto qui se suivent à un intervalle de semi-brève :



Cette disposition reparaît à la 5ᵉ mesure, où le ténor et le bassus s'imitent de la même façon; mais, dans la suite, qui a beaucoup d'ampleur, le compositeur n'est nullement pri-

sonnier des procédés de l'école; il sait user et ne pas user de toutes les ressources de la technique; il se meut avec une grande richesse d'invention et une aisance parfaite dans le cadre d'un travail où règne une variété singulière et où il arrive, de façon tout à fait personnelle, à l'*expression*, à « l'image » sonore. Dans le début qui vient d'être cité, les mots *profundis* et *clamavi* sont notés de façon très remarquable; un commentaire détaillé de l'ensemble ferait facilement ressortir des qualités du même genre. Pour ces raisons diverses, Josquin n'est pas seulement un précurseur; c'est un modèle. Ni Palestrina, ni Cyprian de Rore, ni A. Gabrieli, ni Monteverde ne lui sont très supérieurs.

Une autre pièce de Josquin, typique à un point de vue différent, est le motet à 24 voix, *Qui habitat in adjutorio*, qu'on a comparé au motet d'Okeghem à 36 voix. Josquin est plus habile, car tout en écrivant un canon à 6 parties sur chacune des quatre voix normales de sa composition, il note exactement tout le texte verbal, tandis qu'Okeghem se borne aux deux mots *Deo gratias*.

Contemporain de Josquin et, comme lui, élève d'Okeghem, le « néerlandais » Pierre de la Rue vécut à Bruxelles à la cour de Philippe le Beau (1492-1512), puis à Courtray où il mourut en 1518. C'est surtout un compositeur religieux. Il a écrit 36 messes, publiées dans les recueils spéciaux du XVI[e] siècle; quelques-unes ont pour point de départ des thèmes profanes (*L'homme armé*, *Pourquoi non?* *Forseulement*, *Tous les regrets*). Il y a encore de lui 24 pièces environ, comprenant les motets et quelques chansons françaises (dont 4 se trouvent dans l'*Odhecaton* de Petrucci, et une : *Las! que plains-tu*, à 4 parties, dans le « Dixième livre contenant XXVIII chansons » publié à Paris par Attaingnant, 1542). Pierre de la Rue est un maître contrepointiste dont la technique atteste certainement un progrès. Il sait éviter la monotonie et créer l'intérêt musical en écrivant des canons qui ne sont plus à l'unisson ou à l'octave; ainsi, dans sa messe *O salutaris hostia*, qui est un type du genre puisqu'elle tire « quatuor voces ex unica », le discant reproduit l'alto à la quarte supérieure, et le ténor reproduit la basse à la même distance; les parties sont séparées par une durée de semi-

brève. Ailleurs, la disposition est un peu différente; dans le *Credo* de la messe « Ave Maria », écrit à 5 voix, le cantus et l'alto, qui parlent seuls pendant 24 mesures, s'imitent à une distance de deux brèves, comme font ensuite le second ténor et le bassus; mais, suivant un procédé pratiqué aussi dans la chanson profane, l'imitation se borne aux quatre premières mesures de la période, après quoi le contrepoint se meut librement. Les harmonies sont toujours consonantes. Les phrases ont souvent une ampleur qui fait songer à la manière palestrinienne : ainsi, sur la dernière syllabe du mot *Kyrie*, se développe une période de 70 notes. Le compositeur est-il aussi remarquable par l'expression? Il paraît assez souvent n'en avoir nul souci. On l'approuve de répéter un thème ou un fragment de thème, mais non de le répéter sur des paroles différentes. Lorsque, dans le Credo de la messe « Ave Maria », il note les mots *Et resurrexit* sur un dessin mélodique *ascendant*, suivi dans sa répétition exacte (par le cantus, après le second ténor), on est tenté de voir en lui un artiste préoccupé de donner vie et couleur au langage musical (il faudrait d'ailleurs être bien maladroit pour traduire autrement l'idée d'une résurrection et d'une ascension); mais ce motif a déjà servi pour les mots *crucifixus etiam*; et il sert immédiatement après pour *tertia die*, ce qui annule à peu près la valeur de ce détail d'expression; de plus, à la mesure précédente, sur les mots *Sepultus est*, la basse *monte* d'un quarte, l'alto *monte* d'un degré, et le second ténor reste sur la même note, tandis que le premier ténor attaque sur une longue tenue : *Ave Maria*. Le cas est identique dans la traduction musicale des mots « *Descendit* de cœlo » ! Dans l'Agnus, les deux parties qui devaient être distinguées, celle des *péchés* du monde et celle de la *paix*, ne donnent lieu à aucun contraste, pas même à une modulation caractéristique : le même contrepoint honnête continue tranquillement son chemin; il ne craint même pas de s'animer à contresens (à la 4e mesure avant la fin, en s'accélérant de plusieurs notes fusées équivalant à des doubles croches). Une analyse minutieuse peut seule faire ressortir ces négligences : elles disparaissent dans l'ensemble; elles n'en permettent pas moins

de voir l'état d'esprit du compositeur et le vrai caractère de son art.

Les qualités sérieuses et les défauts qui viennent d'être signalés reparaissent à peu de choses près dans les compositions d'ANTOINE BRUMEL. On ne sait de sa vie que son séjour à Lyon, et à la cour d'Alphonse Ier, à Ferrare. Plusieurs de ses messes empruntent leurs thèmes, à peine reconnaissables par le dessin mélodique ou le rythme dans les cinq parties de la composition, à des chansons profanes, comme l'indiquent les titres : messe *J'en ay deuil*, messe *Bergerette savoyenne*, messe *A l'ombre d'un buissonnet*, messe *Bon temps*, etc. Il y a aussi de lui une messe *Dringhs*, à 4 voix (n° 3 du recueil de Petrucci, dont l'*Agnus Dei* a été publié à part en 1547 par Glarean à Basle, et en 1563 à Nuremberg). Il a écrit des motets et quelques chansons françaises à 3 voix : *En amours que cognoist*, *Une maitresse*, *Je dépite tous* (publiées par Petrucci en 1501); *Eu ung matin* (dans le recueil de Grapheus, Nuremberg, 1538). Brumel, comme les maîtres du même groupe, est un contrepointiste très habile. Ses œuvres maîtresses, souvent prises au XVIe siècle comme base d'un enseignement technique, sont des œuvres d'école : c'est la « fuga ex una », *Pleni sunt cœli* (dans le recueil *Bicinia*, I, de 1545); c'est le canon à deux voix, *Benedictus qui venit* (reproduit dans les *Musices practicæ Erotematum libri II*, de Gregorius FABER, Bâle, 1553); l'*Agnus Dei* (reproduit dans les *Erotemata* de WILPHLINGSEDER, à Nuremberg, en 1563); la messe à douze voix, *Et ecce Terræ motus*, en manuscrit à la Bibliothèque de Munich.

Les Allemands ont eu, au XVe siècle, des compositeurs célèbres, mais à des titres différents. On a remarqué combien les cours italiennes, la cour romaine à leur tête, appréciaient les chanteurs flamands, ce qui ne laisse pas d'étonner dans un pays qui passe, non sans raison, pour avoir eu, de tout temps, le culte et comme le privilège divin de la belle musique vocale. Les musiciens germaniques, médiocrement doués pour le chant, n'ont été que très exceptionnellement l'objet d'une pareille faveur. Leur talent est d'un autre genre et a une autre orientation : tel est le cas de KONRAD PAUMANN, d'AGRICOLA, d'ADAM DE

FULDA, d'HEINRICH FINCK, d'HEINRICH ISAAK, de STOLZER.

KONRAD PAUMANN, le musicien aveugle de Nuremberg, né en 1410, est avant tout un organiste; il vécut et fonctionna comme tel d'abord dans sa ville natale, puis à Munich jusqu'à sa mort (1473). On lui a attribué le mérite d'avoir fixé le premier, dans son *Fundamentum organisandi* (dont le livre I est de 1452), quelques principes pour le jeu de l'orgue, et aussi d'avoir imaginé la « tablature » allemande du luth. C'est un ancêtre de l'histoire de l'orgue, dont nous parlerons plus loin. Comme compositeur, il ne saurait être mis au rang des maîtres français, flamands et italiens.
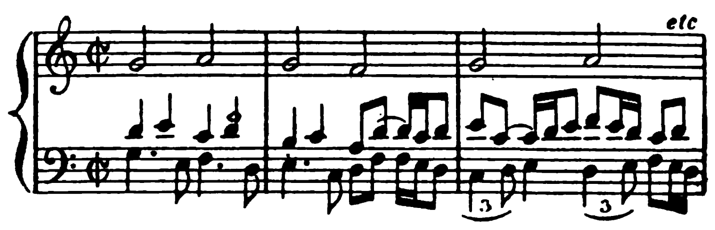
ALEXANDRE AGRICOLA, dont les origines allemandes sont aujourd'hui prouvées, est presque le seul artiste de son pays dont la carrière soit analogue à celle des musiciens flamands. Il fut d'abord chanteur (comme enfant) à la cour de Milan, puis à Mantoue, et, à partir de 1491, à la cour de Philippe le Beau de Bourgogne. Il mourut en Espagne en 1506. Ses compositions, publiées dans les recueils de Petrucci (1501, 1502, 1503), de Formschneider (1538), de Rhaw (1542), sont écrites à 2 et 3 voix, moins souvent à 4, sur paroles latines, françaises, rarement flamandes; elles n'ont jamais été réimprimées. On y trouve les chansons *Allez, mon cor, Allez, regrets, Belle sur toutes, L'home banni, Royne de fleurs, Se mieux ne vient d'amours* (à 3 voix), en tout une vingtaine.

Théoricien, compositeur, et probablement moine bénédictin, ADAM DE FULDA est un des musiciens allemands les plus représentatifs du XVe siècle.

Les sources pour l'étude de ses œuvres sont le manuscrit Z, 21, de la Bibl. royale de Berlin (décrit en 1891 par Eitner dans les *Monatshefte für Mus. Ges.*) et le manuscrit 1494 de la Bibl. de l'Université de Leipzig (décrit en 1897 par H. Riemann dans le *Kirchemusikal. Jahrbuch*). Son traité *De musica*, en 45 chapitres, a été publié par Gerbert, au tome III de ses *Scriptores*. L'ensemble révèle un musicien complet, artiste et savant, archéologue et original.

Ses pièces religieuses sont construites sur le plan suivant : à la voix supérieure est confié un cantus firmus qui se développe en notes de valeur longue (deux blanches, si l'on veut, pour chaque mesure); au-dessous (pour être chan-

tées? pour être jouées sur des instruments?) sont écrites des parties qui progressent d'ordinaire en mouvement égal avec des notes de durées brèves. M. Riemann cite cet exemple emprunté au *Veni creator Spiritus* dans le ms. de Leipzig :



Adam s'applique à maintenir les voix dans leur tessiture relative et à éviter les croisements, si nombreux dans les compositions franco-flamandes. La moitié des pièces du ms. de Leipzig ont cet aspect, si bien que les compositions anonymes peuvent être attribuées à Adam. Le cantus firmus n'est pas toujours au superius, ou *discant*, mais quelquefois au ténor; dans l'hymne à 4 voix *Ut queant laxis*, il passe du ténor au discant qui l'imite en forme de canon, et aussi à l'alto; ailleurs (dans la pièce *Salve*) il passe du discant à la basse, puis à l'alto, sans pénétrer le ténor.

Les mêmes manuscrits de Berlin et de Leipzig contiennent une série d'œuvres à 4 à 5 voix d'un autre grand compositeur, Heinrich Finck, né à Bamberg en 1482, d'après les renseignements fournis par son éditeur et parent, Hermann Finck; il fit son éducation musicale à Cracovie et eut des fonctions officielles à la cour des rois de Pologne, de 1492 à 1506; en 1510-1513, il était maître de chapelle à la cour de Stuttgart.

La première édition de ses œuvres a pour titre : *Schöne auserlesene Lieder des hoch berümpten Heinrici Finckens, sampt andern newen Liedern von den Fürnsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen und auf die Instrument dienstlich*, etc., imprimé à Nuremberg par Hieronymus Formschneider, 1536. Les « autres princes de l'art » qui figurent à côté de Finck, dans cette édition due à Hermann Finck, sont Arnold de Bruck, originaire de la Suisse allemande, Mahu, Lud. Senfl et I. S. (?). Eitner a publié un choix d'hymnes, de lieder et de motets de Finck dans les *Public. der Ges. für Musikforschung*, 7e année. Finck, en même temps que la composition religieuse, a cultivé la chanson érotique ou galante : *O Fraw, gross klag für ich al tag*, — *O schönes Weib*, — *Schön bin ich nit*, etc., à 4 .

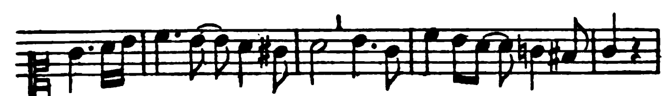
Finck aime aussi le cantus firmus en notes égales pendant que les autres parties se jouent en des figures d'ornement, et que la basse, unie à une des voix supérieures, forme avec elle des tierces ou des sixtes parallèles; il aime aussi cette plénitude d'harmonie qui est un peu spéciale aux musiciens allemands.

A côté d'H. Finck, dans les recueils du temps, est abondamment représenté un autre grand musicien allemand, THOMAS STOLTZER, né à Sweidnitz (avant 1450), mort en 1526. Ses œuvres sont reproduites dans les recueils de SHÖFFER (1536), de FORSTER (1539), de GRAPHEUS (1537), de PETREJUS (1539-89), de RHAW (1542), etc.

Un des contrepointistes les plus intrépides et les plus habiles du XVe siècle, est HEINRICH ISAAK, appelé aussi YSAC (ou encore ARRIGO TEDESCO par les Italiens, et HEINRICH par les Allemands). Il était d'origine flamande, mais les Allemands le revendiquent comme un des leurs en raison de la nature même de ses œuvres, bien que, dans ses motets, apparaisse un art qui se rattache à celui d'Okeghem. Comme tant d'autres parmi ses contemporains, il fut attiré par l'Italie : il séjourna quelque temps à Ferrare et fut appelé par Laurent de Médicis à Florence en qualité d'organiste (1484-1494). Après avoir été organiste à la cour de l'empereur Maximilien Ier, à Inspruck, il revint à Florence (1514) où il mourut en 1517. Ses œuvres sont très considérables; elles comprennent : une vingtaine de messes dont la moitié environ fut publiée au XVIe siècle dans les mêmes recueils que les compositions de Stolzer, et dont l'autre moitié est en manuscrit dans les Bibliothèques de Munich, Vienne, Bruxelles; le *Chorale Constantinum,* recueil de motets pour toute l'année liturgique, en trois parties (*De tempore, De sanctis, Commune sanctorum*), publié par son élève L. Senfl en 1557 et dont la première a été rééditée dans les *Denkmäler* de la musique en Autriche (t. V, 1); un très grand nombre de pièces de même genre, qu'on trouve dans les florilèges de PETRUCCI, de KRIESTEIN (1540), d'OTT (1544), de FÖRSTER (1539); et, parmi ses compositions profanes, 22 chansons allemandes (dont une assez célèbre, *Les Adieux à Inspruch, Isbruck, ich muss dich lassen*), 10 italiennes, 5 françaises (*Hélas!*

que je suis marry, à 3 voix... et *Par un jour de matinée*, à 4, qui sont dans le recueil de Petrucci, 1501). La liste complète de ses œuvres, allongée récemment par les travaux de M. Johannes Wolf, n'est pas encore établie.

Comme tous les maîtres contemporains, Isaak est un praticien du contrepoint, non dénué d'imagination et d'indépendance, et dont les efforts présentent plusieurs particularités intéressantes. Dans une messe à 4 voix dont le manuscrit autographe est à la Bibliothèque de Berlin, il emploie au déchant, d'un bout à l'autre de la composition, un motif obstiné dont la présence a l'air d'être due à une gageure; c'est une période (inspirée peut-être d'un alleluia grégorien du IVe dimanche de l'Avent), composée de deux phrases brèves dont chacune a sa clausule de repos :



Dans le Benedictus de la même messe, il y a, au bassus, une mélodie qui, selon la remarque de M. Riemann, ressemble à un air de danse. Dans certaines pièces, le principe de l'imitation rigoureuse est suivi; dans d'autres, il est abandonné. Un exemple du premier cas est le commencement du motet *Loquebar de testimoniis tuis*; un exemple du second, la *Prosa historiæ de conceptione Mariæ Virginis*. Cette dernière pièce attire l'attention à un autre titre. On y trouve un compendium des signes de mesure et de rythme qu'employaient les compositeurs aux environs de 1500, et qui diffèrent, non seulement dans les quatre voix de la composition, mais dans une même voix, au cours de l'exécution.

Le fragment suivant d'Isaak représente bien l'écriture musicale au XVe siècle. Pour la commodité du lecteur, nous donnerons cette prose sous trois formes :

1° Notation originale;

2° Mise en partition des quatre voix, avec réalisation des valeurs de durées d'après les signes rythmiques du texte original;
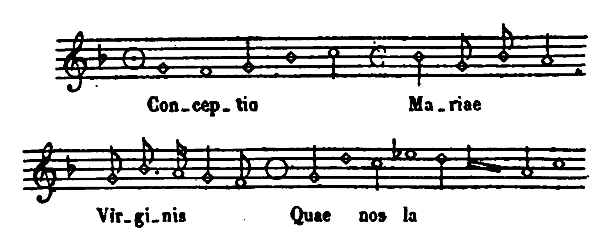
3° Transcription en notation moderne sur deux parties avec clés usuelles avec réduction des valeurs.

Prosa Historiæ de Conceptione Mariæ
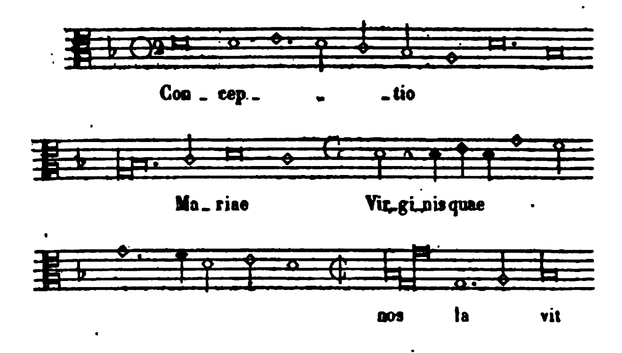
D'HENRI ISAAC

1° *Notation originale des quatre parties :*
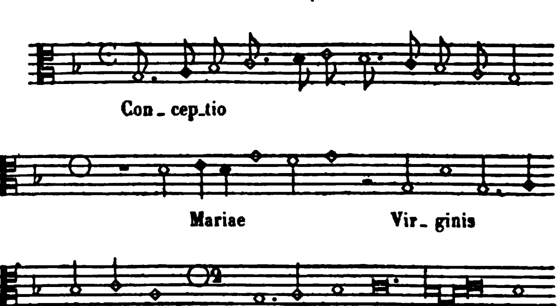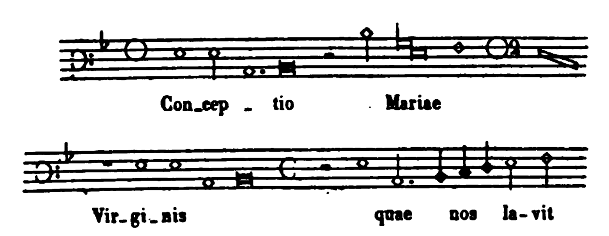




ALTUS
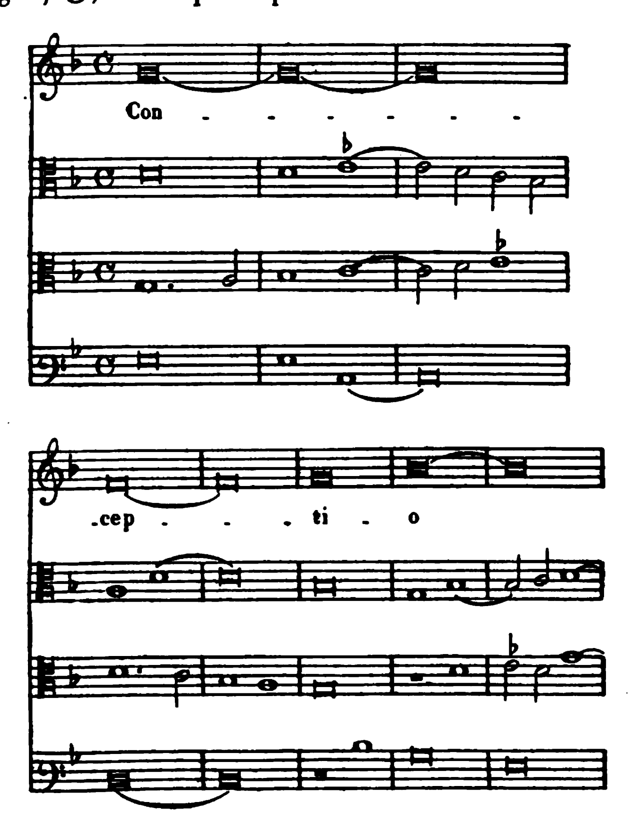


TENOR
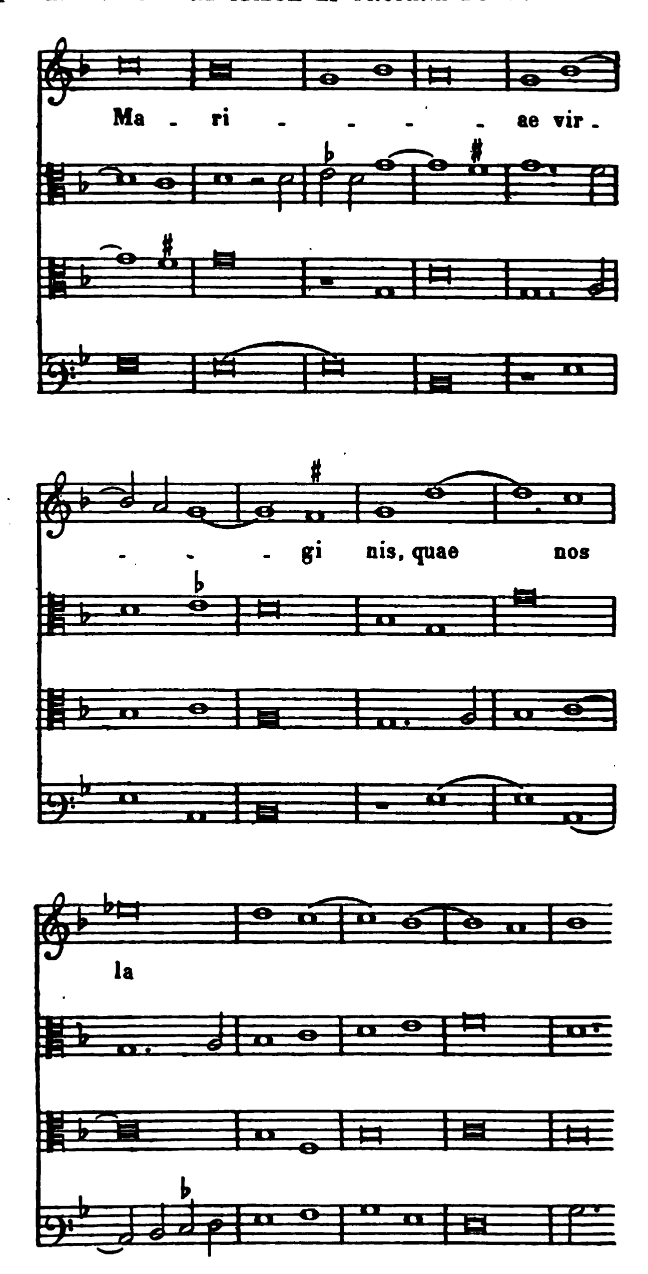


BASIS
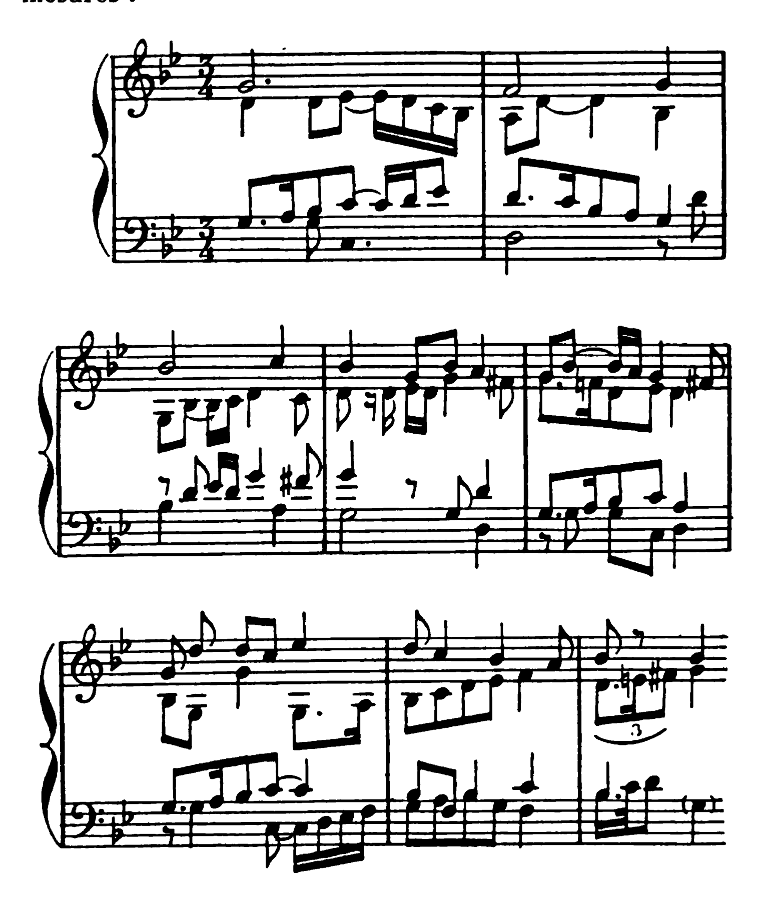


2° *Mise en partition et réalisation des valeurs de durée d'après les signes rythmiques* (*temps*, *perfection*, *prolation*) placés en tête et à l'intérieur de chaque partie. La semi-brève (◇) doit être tantôt sextuplée selon la *prolatio major integra*, ⊙, tantôt quadruplée :




Ma - ri - - - - - ae vir -
- - - gi nis, quae nos
la

3° *Transcription en notation moderne avec réduction des valeurs relatives* et, par suite, réduction du nombre des mesures :



Malgré le croisement des parties qui choque l'œil et gênerait la main d'un exécutant, cette pièce, écrite en dorien moderne (avec *si*♭), est remarquable pour deux raisons : elle arrive à la construction polyphonique sans s'astreindre à ces formes d'imitation qu'enseignaient les écoles, si bien que, par la liberté du contrepoint, elle est œuvre de fantaisie et d'indépendance ; en second lieu, elle ne blesse point l'oreille.

Un tableau de la musique au xve siècle ne saurait passer sous silence les Espagnols. L'œuvre qui les représente le mieux est le *Cancionero musical*, vaste recueil de 459 pièces dont 44 auteurs, tous Espagnols, sont nommés. A ce répertoire est attaché le nom de celui qui l'inspira et peut-être le forma lui-même : JUAN DELL' ENCINA. Né en 1469 près de Salamanque (où il mourut en 1534), musicien et poète de cour, Encina fut au service du duc d'Albe. Ses compositions sur la Noël et sur la Passion ont permis de voir en lui un des précurseurs de l'oratorio. Il y a 68 morceaux de lui dans le Cancionero. Les autres compositeurs figurant au recueil sont par ordre d'importance : MILLAU (23 numéros), GABRIEL (19), ESCOBAR (18), MONDEJAR (11), FR. DE LA TORRE (15), JUAN PONCE (12), FRANCISCO PEGNALOSA (10), BADAJOZ (8), LOPE DE BAENA (7), JACOBUS DE MILARTE (6), PEDRO LAGARTO (4), URRKDE (3), JUAN DE ESPINOSA (2), JUSQUIN D'ASCANIO, cité dans le recueil de Petrucci (1504), etc. Le Cancionero comprend des « œuvres sérieuses et amoureuses » (1-277), des œuvres « religieuses » (276-314), des pièces « historiques et chevaleresques » (315-344), des pastorales (345-396) et des *varia* (397-459). La ballade de Juan Urrede, traduite et citée par M. Riemann (*Handbuch d. M. G.*, II, 1, p. 281-3), est étrangère à l'art du contrepoint en imitations; elle est très peu vocale et a surtout le caractère d'une œuvre instrumentale; la seconde partie (*Dados sin merecimientos*...), où les quatre parties forment le plus souvent des suites d'accords, a le rythme assez net et l'aspect d'une danse. L'ensemble a de la sécheresse et quelques duretés. On peut signaler une clausule assez singulière, répétée plusieurs fois, qui, après avoir fait entendre la sensible, touche la corde d'un ton plus bas, avant d'arriver à la tonique (*fa* ♯, *mi* ♮, *sol*). Ces pièces se rapprochent du genre italien à demi populaire, beaucoup plus que du genre savant franco-flamand. Elles appartiennent à des époques différentes depuis le début du xve siècle.

Si, après avoir parcouru ces parties un peu morcelées de notre sujet, il convient d'en ramasser les traits généraux et essentiels, pour dire ce qu'était la musique au seuil du xvie siècle, nous proposerons les conclusions suivantes.

D'abord, à peu près partout, la vie musicale est intense et les cadres de l'histoire sont pleins. On est encore loin d'avoir publié tout ce qui est en manuscrit dans les Bibliothèques et dans les Archives! Comme si elle avait des ailes, la musique va d'un pays à l'autre, transporte les chantres et les compositeurs hors de leur pays d'origine, rapproche les races et les langues. De l'Angleterre et de la France dans les Flandres, du Nord à l'Italie, de l'Italie à la France, de la France un peu partout, il y a de perpétuels échanges, des courants qui mêlent les hommes et les œuvres, si bien que les classifications deviennent difficiles.

L'art est international; il puise ses thèmes et sa technique à un fonds commun. Il est néanmoins de forme aristocratique. Il est au service des princes; il fait surtout l'ornement des cours; il n'a rien de populaire, de spontané ou d'improvisé. Il est en possession d'une technique très avancée, et il a déjà donné des modèles de prouesse dans les détails de l'architecture sonore.

Le contrepoint est su; on remarque déjà une tendance à l'abandonner, pour l'écriture verticale. L'harmonie, qui résulte de ses combinaisons, commence à ne plus inquiéter l'oreille. Ce qui manque trop souvent (sans parler de la science du plan et des contrastes dans une œuvre de grande étendue), c'est la revanche de l'instinct sur les mentalités d'école : l'expression. Les compositeurs du xve siècle, comme ceux de l'âge suivant, traitent des sujets qui, dans l'esprit d'un musicien, évoquent des idées de charme, d'abandon, de libre éloquence personnelle; mais, pour la plupart, ils se croient obligés d'employer une forme savante et classique, conforme aux canons établis par les théoriciens. Ils écrivent pour les voix, mais sans arriver, habituellement, au style vocal, leurs préoccupations ayant un autre objet. Un des caractères du temps, c'est l'identité de l'écriture pour les voix et de l'écriture pour les instruments; c'est aussi une conception de la beauté, qui, tenant peu de compte de l'expression, supprime la limite des genres et ramène à peu près tout à des formules semblables. La chanson profane se développe de plus en plus, et tend à conquérir une suprématie égale à celle de l'ancien chant religieux; mais elle est traitée comme le motet : en revanche on écrit, sur des thèmes populaires, ces messes dont les titres nous paraissent aujourd'hui si étranges. On a donné de ce dernier fait des explications diverses et ingénieuses : la plus naturelle nous paraît être, chez la plupart des musiciens, une sorte d'indifférence pour ce que nous appelons l'*expression* juste, spéciale à un sujet donné, et le goût des gageures artistiques. Une autre étrangeté (à laquelle l'opéra donnera le coup de grâce), qui vient des écoles et qui s'explique de la même façon, c'est l'habitude de noter pour quatre voix les textes qui traduisent un sentiment profond tout individuel. Alors même

que, pour de solides raisons, on admet l'exécution instrumentale dans l'une des parties, il reste un trio ou un duo, là où la vraisemblance la plus simple exigerait un solo...

Le XVI[e] siècle va être, sur beaucoup de points, la continuation pure et simple du XV[e]; sur quelques-uns, il en sera l'épanouissement — puis l'affranchissement.

Bibliographie.

Les premiers travaux critiques auxquels on doit la lumière faite sur la notation au XV[e] siècle sont ceux de FORKEL, *Histoire générale de la Musique*, 2[e] partie, Leipzig, 1801, p. 395 et suiv.; SCHILLING, *Dictionnaire universel de l'art musical*, Stuttgart, 1837 (entre autres aux articles *Ligaturen* et *Mensuralmusik*); WINTERFELD, *Gabrieli et son temps*, Berlin, 1834, t. I, p. 127 et suiv.; G. K. KIESEWETTER, *Histoire de la musique dans l'Europe occidentale*, Leipzig, 1846, p. 28 et 32; KANDLER, *La vie et les œuvres de G. Perluigi da Palestrina*, Leipzig, 1834, p. 155 et 156; PROSKE, *Musica divina*, Regensburg, 1853, p. XXXV et suiv.. Tous ces ouvrages sont écrits en allemand. En France, DE COUSSEMAKER garde encore une sérieuse valeur, même après JOHANNES WOLF et RIEMANN.

Aux indications sommaires contenues dans les pages précédentes, il faut ajouter : HEINRICH BELLERMANN, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 1 vol. in-4°, 135 p., Berlin, Reimer, 1906. Avec l'indication des sources, l'auteur reproduit en forme originale et traduit ensuite en écriture moderne des extraits d'Adam de la Hale, de Petrus Platensis, de Ghiselin, Gumpelzhaimer, Josquin, Isaac, Meyer, Okeghem, et huit pièces anonymes.

Sur Dunstaple, on peut consulter : *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, année VII, 1900; WOOLDRIDGE, *Early English Harmony* (fac-similés photographiques du manuscrit 37 de Bologne); l'importante étude de FR. X. HABERL : *Bausteine zur Musikgeschichte*; *Wilhelm Dufay*, 1885; sir JOHN STAINER, *Dufay and his Contemporaries* (1898) et *Early Bodleian Music*, de 1185 à 1505 (1902, 2 vol., fac-similés et traductions); WILIBALD NAGEL, *Geschichte der Musik in England*, II, chap. I. — Aux ouvrages déjà cités, on peut ajouter : F. DE MENIL, l'*École contrapuntique flamande du XV[e] siècle* (1895; exposé étendu, en 1906, à la période du XVI[e] siècle). Le *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, a été publié, pour l'Académie de Madrid, par FR. ASENJO BARBIERI, en 1890.

Des pièces d'Okeghem ont été publiées dans les ouvrages de FORKEL, KIESEWETTER, AMBROS, ROCHLITZ, BELLERMANN, et de RIEMANN (*Handbuch d. M. G.*, II, 1, p. 237 et suiv.). Pour la biographie et l'étude générale du compositeur, consulter : MICHEL BRENET, étude bio-bibliographique dans le tome XX des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*; A. THOMAS, *Le maître de chapelle de Charles VII*, dans la *Revue musicale* de janvier 1901.

QUATRIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE

I

Redis-moi cette chanson!... Elle est comme le vent du sud qui serait passé sur un banc de violettes.
(SHAKESPEARE.)

Humanistes et musiciens sont frères et doivent se donner la main.
(TRITONIUS, 1507.)

CHAPITRE XXVI

L'ALLIANCE DU CONTREPOINT ET DE L'EXPRESSION : LE XVI[e] SIÈCLE

Sens du mot « Renaissance » dans l'histoire de la musique et dans celle des autres arts. — Expansion continue et importance de la chanson française; ses caractères généraux. — Transformation des modes anciens. — Observations générales sur le système de modulations propres aux modes diatoniques. — Glaréan et le mode d'*ut*. — La chanson française et le recueil de Petrucci.

Le plain chant avait traduit la foi religieuse du moyen âge. L'*ars antiqua* et l'*ars nova* développées par les contrepointistes du xv[e] siècle avaient satisfait ce goût de technique précise et de « doctrine » qui produit les traités, les enseignements d'école, en rendant indécise la limite de l'art et de la science. Une conquête décisive restait à faire : celle des qualités grâce auxquelles la musique est un art de séduction et de *charme*, non au sens magique et primitif, mais au sens moderne du mot. Il restait à modérer le culte excessif de la fugue et des combinaisons canoniques, à trouver le secret d'émouvoir, à parler le langage du cœur et de l'imagination : il restait à exprimer ces sentiments *humains* qui ne sont pas toute l'âme, qui parfois même en sont la partie la moins élevée, mais qu'il est impossible d'exclure du cœur et surtout de l'art musical. Or c'est l'œuvre de la Renaissance — dans sa période de maturité — d'avoir donné une plus grande satisfaction à l'irrésistible besoin de chanter autre chose que la louange de Dieu et de briser les barrières du contre-

point pur en cherchant à se rapprocher de la nature. Sans abandonner la composition religieuse qui garde toute son importance traditionnelle grâce au prestige unique de la papauté, la musique reprend, continue, élargit avec des ressources beaucoup plus riches, l'œuvre des troubadours, des trouvères et des chansonniers. Elle s'humanise, elle devient réaliste. Nous devons donner d'abord quelques explications sur l'étendue exacte de ce nouveau domaine que nous allons étudier, et dire quelle fut, à ce stade brillant, l'évolution de la langue musicale.

Les historiens des arts du dessin entendent habituellement par « Renaissance » la période qui s'étend du commencement du xve siècle au début du xviie. C'est entre ces limites (qu'il convient de tracer en estompant, non en gravant) que se placent d'admirables chefs-d'œuvre dont l'ensemble détermine une *époque*, un arrêt pour la réflexion du critique. A ne considérer, en les comparant sommairement, que l'éclat artistique et la beauté des œuvres, sans se préoccuper encore de l'orientation des idées d'où elles sont sorties, on doit faire cette première observation : la Renaissance musicale se place, historiquement, *après* celle des arts plastiques.

D'ailleurs l'idée représentée par un tel mot ne doit pas être serrée de trop près, sans quoi elle s'évanouirait. La « Renaissance » musicale, à prendre le terme dans son sens usuel, ne commence guère qu'avec la seconde moitié du xvie siècle; et, au lieu de la limiter au xviie siècle, nous l'étendons ici, en raison de ses caractères généraux, jusqu'à J.-S. Bach et Hændel, c'est-à-dire jusqu'à la date de 1759. Le premier livre de messes dédié par Palestrina au pape Jules II est de 1554; le premier livre de madrigaux de Lassus est de l'année suivante; les « symphonies » de Gabrieli, les premiers opéras italiens, les grandes compositions polyphoniques des musiciens français sont de la fin du siècle. Or, à la date de 1554, — dix ans avant la mort de Michel-Ange, — combien de peintres admirables avaient déjà terminé leur éblouissante carrière! Il suffit de rappeler le Corrège mort en 1534, del Sarto mort en 1530, le Pérugin mort en 1524, Raphaël en 1520, Léonard de Vinci en 1519, Botticelli en 1510, Mantegna en 1506. Les sculp-

teurs Donatello, Lucca della Robbia, Ghiberti, appartiennent à la première moitié du xv[e] siècle. Les grands musiciens sont venus après eux. Même retard des compositeurs allemands, dans l'évolution générale. L'admirable tableau de Durer représentant le paradis est de 1511; pour trouver une science égale de la composition, il faudrait peut-être aller jusqu'à la messe de Bach en *si* mineur! Albert Durer meurt en 1528; qu'était la musique allemande à cette époque? Il conviendrait au moins d'aller jusqu'à Schütz (1585-1672) pour trouver un équivalent approximatif des *Apôtres*, de l'*Adoration des Mages*. Hassler naît en 1564; or, avant lui on ne peut guère parler d'une forme musicale propre au Lied allemand. En France, les chefs-d'œuvre des architectes, des peintres, des sculpteurs, ont la même antériorité; les synchronismes qu'on établirait pour relier les musiciens aux autres artistes ne seraient pas à l'avantage des premiers. En 1532, l'imprimeur et libraire de l'Université de Paris, Pierre Attaingnant, publie les messes de Manchicourt, de Claudin, de Gascongne, après avoir édité (1529-1531) des chansons, des gaillardes et des pavanes qui appartiennent encore à une période d'enfance de l'art musical. A ce moment, dans d'autres domaines, des chefs-d'œuvre de pleine maturité étaient déjà accomplis. C'est en cette année 1532 que les dentelles de pierre de l'église de Brou sont achevées et que Saint-Eustache est commencé, les deux églises attestant la pénétration de l'esprit français, l'une par l'art des Flandres, l'autre par l'italianisme. — Le magnifique tombeau de François II, duc de Bretagne, a été exécuté de 1502 à 1507; alors, Petrucci publiait les recueils de chansons qui furent les premiers imprimés, et la musique instrumentale n'était encore représentée que par de pauvres arrangements pour tablature de luth.

La musique est presque toujours en retard sur l'évolution sociale. Schütz, Bach et Haendel eux-mêmes, devraient être reculés d'un siècle dans le passé, si on voulait trouver une mentalité sociale correspondant à leur mentalité artistique. Dans leurs sonates, Mozart et Beethoven expriment une aimable conception de la vie qui leur est antérieure. Les Allemands ont eu leur romantisme musical (avec

l'auteur de la *Tétralogie*), deux générations environ après leur romantisme poétique; Weber lui-même, dans les Lieder de son *Freischütz* (1821), était en retard sur Herder et Bürger.

D'un autre point de vue, on observe une différence non moins importante, excluant l'hypothèse d'une éducation encore insuffisante du génie musical et due simplement à la nature, aux lois, aux modalités d'exécution des arts dont on aimerait à suivre les développements parallèles. Les sculpteurs et les peintres du moyen âge sont réalistes; ceux de la Renaissance ne peignent que de belles figures, comme Raphaël, et cultivent le « style ». En musique, l'évolution est inverse. Les musiciens du moyen âge suivent une doctrine abstraite; ceux de la Renaissance se rapprochent de la vie. Les peintres et les sculpteurs sont arrivés depuis longtemps à traduire le réel avec une vérité saisissante, alors que la musique, prisonnière des principes de l'école, s'avise à peine qu'elle a non seulement à *construire,* mais à *exprimer*, et commence cette conquête du vrai qui, aujourd'hui même, n'est pas achevée.

Si la « Renaissance » musicale commence un peu tard, sa période *principale*, en revanche, s'étend jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. A la rigueur, si on entend par le mot qui la désigne un retour aux idées antiques, on pourrait dire qu'elle n'est pas finie, puisque le théâtre de R. Wagner est inspiré en grande partie du théâtre grec; et, d'autre part, si on entend aussi par ce mot le renouvellement de l'art dans une période déterminée, on pourrait dire que bien des époques antérieures méritent le nom de « Renaissance » : la constitution du plain-chant au VIe-VIIe siècle, la découverte du contrepoint, l'art de l'époque franconienne, l'*ars nova* du XIVe siècle. Mais en se tenant, sans les serrer de trop près, aux idées qu'enveloppe un terme consacré par l'usage, on peut dire que la Renaissance musicale remplit le XVIe siècle, pénètre tout le XVIIe, et a pour derniers représentants le grand Sébastien Bach et Hændel, continuateurs et héritiers directs de l'art du XVIe siècle. Entre ces deux limites, la date de 1600 (environ) marque une subdivision.

Le XVIe siècle a pour caractéristique le développement brillant de l'art médiéval. Il enrichit de plus en plus la

technique; mais il donne au langage musical ce dont les contrepointistes s'étaient peu souciés : l'expression juste et l'agrément. Le point de vue des compositeurs a changé. Le contrepoint cesse d'être un but, une sorte de gageure, un problème dont la singularité fait tout l'attrait : il devient un moyen de toucher la sensibilité, de plaire à l'imagination. Les musiciens sont des « imagiers » sonores. Pour un exposé qui ne voudrait rien oublier d'essentiel, comment classer, avec un peu d'ordre, les richesses de cette période? Elle n'est pas seulement d'une extrême diversité, d'esprit à la fois religieux et sensuel, archaïque et très moderne, traversée de courants contradictoires; les idées et les faits se pénètrent les uns les autres à un tel point, que l'analyse de ce *complexus* est embarrassante. Le plus simple, semble-t-il, serait de distinguer les œuvres suivant les pays où elles se sont produites : musique *française*, musique *italienne*, musique « *néerlandaise* », etc.... mais un des traits les plus intéressants de la Renaissance musicale est justement la suppression de la plupart des frontières géographiques ou ethniques : les genres et ceux qui les cultivent ne sont presque jamais chez eux. L'art est cosmopolite; et s'il est toujours en marche, nous ignorons souvent d'où il vient. Pour satisfaire, dans la mesure du possible, aux justes exigences du lecteur, nous parcourrons le programme suivant : 1° modifications introduites dans la langue musicale, altération et mécanisme des anciens modes; 2° la composition profane : la chanson française, en France et à l'étranger; le madrigal italien; 3° la composition religieuse; 4° la musique instrumentale et la symphonie; 5° les hardiesses techniques et les mœurs qui ont préparé l'avènement de l'Opéra. Ce plan nous conduit jusque vers 1600, moment où commencera la seconde période : à partir de cette date, nous n'aurons qu'à suivre la double évolution de l'art profane et religieux, jusqu'aux deux grands maîtres représentant la « somme » de tout ce qui leur est antérieur et l'éclairant de leur génie.

Le système qui sert de base à la composition est toujours, officiellement, la série des modes diatoniques du plain chant. En fondant l'harmonie sur l'intervalle de tierce, Zarlino émettra une théorie (1558) qui sera pour eux le coup

de grâce; pratiquement, ils sont dans une période de transformation, de plus en plus altérés par les exigences de l'écriture polyphonique et par une évolution continue dans le motet religieux comme dans les compositions d'un esprit presque païen.

La polyphonie de la Renaissance s'écarte en effet des anciennes échelles diatoniques qui, avec leurs quatre finales *ré, mi, fa, sol,* étaient l'alpha et l'oméga de toute musique. Peu à peu, on en arrivera à ne considérer, pour un mode, que l'octave dans les limites de laquelle il est construit; et entre ces limites, on fera ce qu'on voudra. Ainsi, un Sweelinck (en tête du recueil récemment réédité par M. Max Seiffert) écrira une fantaisie *chromatique* présentée comme étant en *dorien*! Cette survivance des anciennes étiquettes est d'ailleurs fort naturelle. Aujourd'hui, un musicien peut écrire une pièce en *ré* ♮ majeur, et, au cours de l'ouvrage, employer un grand nombre de notes (bémols, doubles bémols, etc.), étrangers à la gamme de *ré* : il n'en reste pas moins, d'après l'armure, dans le ton de *ré* ♮. De même, les compositeurs de la Renaissance croyaient rester en dorien, en phrygien, etc., alors qu'ils employaient des sons étrangers à ces diverses échelles.

Les dièzes et les bémols qui, en dehors des nécessités de la transposition, altéraient les anciens modes, n'étaient pas toujours écrits; on les sous-entendait souvent. Si l'on songe à tout ce qu'un Lulli ou un Gluck laissaient à l'initiative des exécutants, il ne faut pas s'étonner de cet usage. Comme la musique était assimilée à une véritable science et soumise à des règles fixes, les chanteurs professionnels savaient les endroits où la voix devait monter ou descendre d'un demi-ton; et le compositeur, faute de signes graphiques à la disposition de l'imprimeur, s'en remettait à eux. Ces altérations étaient considérées comme affectant seulement la partie où elles se trouvaient, sans influence sur l'ensemble de la composition. Chaque partie pouvait appartenir à un mode différent, la basse au dorien, le ténor au phrygien, l'alto à l'éolien... Il n'y avait de modulations que dans les voix isolées; c'est à la fin du XVI[e] siècle seulement qu'apparaît cette idée, à savoir qu'une modulation dans une partie entraîne un changement de tout le discours musical.

Les traités d'harmonie et de contrepoint en usage dans nos conservatoires ne parlent pas des lois qui régissent la modulation dans l'emploi des échelles diatoniques. Sur cette partie de la technique, si importante pour la connaissance de l'art du XVIe siècle, il convient de donner, d'un nouveau point de vue, quelques indications.

Le premier et le plus important des modes est le **dorien** (terminologie moderne), de *ré* à *ré*, le *protus* grégorien, transposé anciennement sur l'échelle *sol-sol* avec un *si* ♭. Il fait sa modulation la plus naturelle et la plus simple à la dominante, en *la* éolien, sur un nouvel accord mineur qui complète le caractère grave, solennel, de l'accord de tonique; de là, suivant la même loi, il passe à la dominante de sa dominante, en *mi* phrygien, sur un accord qui est du même genre que les précédents. Pour varier et adoucir l'effet de cette accumulation d'harmonies mineures, (*ré fa* ♮ *la*, — *la do* ♮ *mi*, — *mi sol* ♮ *si*) le dorien avait deux ressources : il pouvait moduler en passant du phrygien *mi* au ton parallèle, l'ionien *ut*, et, du même coup, à l'ionien transposé en « *genus molle* », *fa* lydien (avec un *si* ♭), deux modes dont l'accord est majeur; en second lieu, le dorien pouvait moduler en mixolydien (*sol*), mode avec lequel il est en rapport étroit, car il possède l'accord fondamental de ce dernier sur sa sous-dominante, et les deux sons caractéristiques de l'un et l'autre mode sont les mêmes : *fa* ♮ et *si* ♮. Les premières altérations que subit ce mode sont le *do* ♯ et le *sol* ♯. Elles ne peuvent être assimilées à l'emploi d'une note sensible; exactement, elles sont la conséquence de la règle de contrepoint (formulée dès le XIIIe et le XIVe siècles, notamment par Jean de Garlande et Jean de Muris), d'après laquelle, « lorsqu'une tierce mineure, passant au degré conjoint, aboutit à une quinte *ou à toute autre consonance parfaite, il faut la transformer en tierce majeure* ». Mais il est inutile de dire combien les contrepointistes, par l'emploi de ce « subsemitonium » résultant d'une altération, préparaient les voies, inconsciemment, à l'harmonie moderne.

L'échelle de *la* est devenue le **mode éolien**, désormais traité à un point de vue nouveau, celui de la polyphonie. A l'idée de division arithmétique et harmonique se substitue

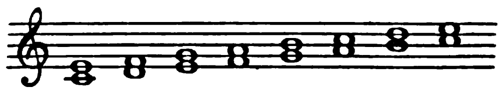
peu à peu l'idée de tonique et de dominante. Comme ses notes caractéristiques sont l'*ut* ♮ et le *fa* ♮, il en résulte que sur sa tonique et sur ses deux dominantes (*ré*, *mi*) l'éolien a trois harmonies mineures; mais comme la septième, *sol* ♮, n'est pas un de ses sons caractéristiques, elle peut être diésée; il s'ensuit que le mode peut avoir sur sa dominante un accord majeur, et donner par conséquent lieu à une cadence précise et régulière, au sens moderne de ces mots. D'autres modulations (normales au point de vue du système moderne) lui sont interdites et voici pourquoi. D'après les anciens théoriciens du contrepoint, trois notes seulement pouvaient être « soutenues », c'est-à-dire diésées : le *sol*, le *fa* et l'*ut* : «... Et est notandum, dit Jean de Muris (1re moitié du XIVe siècle) quod in contrapunctu, nullæ aliæ notæ *sustinentur* nisi istæ tres, scilicet *sol, fa, ut* ». Il en résulte que l'éolien ne peut moduler, à la façon moderne, sur l'accord, mineur ou majeur, de sa dominante (*mi*); il lui faudrait pour cela un accord du 2e degré (*si-ré* ♯-*fa* ♯) ou un accord de 7e (*si*♮-*ré* ♯-*fa*♯-*la*) qui d'abord aurait une note ignorée par l'ancienne théorie, *ré* ♯, et qui, de plus, altérerait une des notes essentielles du mode, *fa* ♮, devenu un *fa* ♯. Il ne peut pas davantage moduler en *ré* dorien, car d'abord il aurait besoin pour cela d'un *do* ♯ (et *do* ♮ est une de ses notes caractéristiques); de plus, l'éolien ne gagnerait pas beaucoup à cette modulation, car il retrouverait dans le dorien l'harmonie mineure qui lui est propre. Il en résulte que l'éolien n'a que des cadences imparfaites sur sa dominante (sans sortir du ton); ou bien il module dans le ton phrygien *mi*, et, de là, passe en ionien *ut*.

Le mode éolien est souvent construit dans la gamme de *sol* avec *si* ♭ et *mi* ♭; mais, soit dans cette gamme, soit dans la gamme de *la*, il est traité fort souvent sous la forme plagale, ce qui accentue encore le caractère plaintif qui le distingue de tous les autres.

Le cas du **phrygien** moderne (*mi-mi*) est assez spécial. Il a une tierce et une sixte mineures (*mi-sol*, *mi-do*) et, ce qui le distingue de toutes les autres échelles modales, une seconde mineure (*fa*). Sans ce *fa* ♮, on retomberait (avec un *fa* ♯) dans la gamme éolienne (de *la* à *la*). Ce *fa* ♮ déter-

mine aussi et exige la 7ᵉ mineure, *ré* ♮, note avec laquelle il fait une triade complémentaire; d'ailleurs, nous l'avons dit, le *ré* ♯ est inconnu dans l'ancienne théorie; et, de plus, c'était un principe, pour tous les modes diatoniques comme pour tous les tons du plain chant, qu'il n'y a jamais deux intervalles de demi-ton consécutifs (tels que *si* ♮-*do* ♮-*ré* ♯-*mi*). La conséquence de cette organisation, c'est que le phrygien ne pouvait pas faire une cadence complète ou parfaite (au point de vue du système moderne) sur sa finale; il lui aurait fallu, pour cela, l'accord *si ré* ♯ *fa* ♯, qu'il ne peut pas former. On combla cette lacune en employant diverses cadences dites *phrygiennes*, qui ont beaucoup de charme : 1° changement de fonction du *mi* final, qui de tonique devient quinte, et modulation en *la* éolien ; 2° on faisait conclure le phrygien, à la dominante du mode éolien, sur un accord majeur, avec un *sol* ♯ qui est étranger au système.

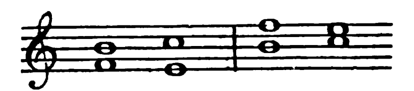
Le phrygien (moderne) est prisonnier de sa sous-dominante, *la*; de ce *la*, il peut passer en *ré* : exemple curieux d'un mode qui a un accord de tonique mineur, et qui, si on ne lui adjoint pas une note étrangère, doit moduler sur deux autres accords mineurs. Cette connexion est le contraire de celle qui rattache le majeur ionien (*ut*) aux majeurs mixolydien (*sol*) et lydien (*fa*). Mais voici une autre ressource qui fait compensation et, en arrachant le phrygien à son perpétuel mineur, permettait de le considérer sous un autre aspect. Le *mi* fondamental est tierce d'*ut*. Or, toute la gamme ionienne peut faire cortège à la gamme phrygienne en se supposant à elle :



Le phrygien peut donc moduler en ionien : et, de là, il peut passer en *sol* (ionien, avec *fa* ♯). De cette faculté mise à profit, il résulte que le phrygien, étant sous la dépendance de l'éolien, qui lui fournit des éléments de modulation, et de l'ionien, est en quelque sorte attiré vers le registre grave; aussi apparaît-il souvent transposé en *ré* avec deux

bémols, ou en *ut* avec 4 ♭. De plus, les mélodies qui lui appartiennent ne commencent pas toujours par la tonique, mais par un des sons indiquant les modes dans lesquels il aime à passer.

Les contrepointistes de la Renaissance, en harmonisant les modes, ne firent qu'accentuer et favoriser les altérations que le **lydien** (*fa-fa*) avait déjà subies. Au point de vue de l'harmonie, ce mode n'avait pas une grande originalité. Les deux sons qui forment sa tonique (*fa* ♮) et sa quarte fausse (*si*), paraissent être surtout importants dans le mixolydien (moderne), où ils forment la septième mineure et la tierce majeure; en dorien, où ils forment la tierce mineure et la sixte majeure; en phrygien, où ils forment la seconde mineure et la quinte juste; en éolien enfin, où ils forment la seconde mineure et la sixte mineure. Par conséquent, ces deux notes, au lieu de donner l'impression d'un système nouveau, éveillaient plutôt l'idée de systèmes déjà connus et où elles jouaient un rôle plus significatif. Ce n'est pas tout. La quarte du lydien tend vers une sixte majeure comme vers sa résolution naturelle, et la quinte vers une tierce majeure :



En un mot, le système tout entier tendait à se déplacer : il était attiré par l'échelle ionienne d'*ut*. Mais ce ton d'*ut*, considéré comme pouvoir d'attraction, lui aussi appartient à l'échelle de tous les modes qui viennent d'être désignés : c'est la quarte supérieure de la tonique du mixolydien, c'est la septième du dorien, la tierce grave du phrygien, la tierce mineure, à l'aigu, de l'éolien (modernes); et comme tous ces modes contiennent l'intervalle *fa* ♮-*si* ♮ ou *si* ♮-*fa* ♮, il s'ensuit qu'eux aussi peuvent parfaitement moduler en ionien. La seule différence, c'est que ce qui est *possible* dans tous ces modes devient, en lydien, une sorte de loi impérieuse : en effet, à la tendance générale, fondée sur des phénomènes d'acoustique, qu'ont tous les modes à moduler sur leur dominante, s'ajoute pour le lydien le besoin de résoudre ses dissonances organiques. Sur ce

second point il n'avait donc, en somme, rien qui n'appartînt déjà aux autres échelles modales. Enfin cette modulation en *ut*, indispensable et comme imposée par sa propre nature, le lydien pouvait l'effectuer sur place par une transformation bien connue, en passant du *genus durum* au *genus molle*, c'est-à-dire en prenant un *si* ♭. Voilà donc un mode dépourvu d'originalité, victime, pourrait-on dire, d'une influence qui l'immobilisait et le transformait sur place.

Le lydien, assez dur au point de vue mélodique, était pauvre en ressources, puisqu'il n'enrichit pas d'harmonies nouvelles la série des modes. Et par là s'explique assez bien son exclusion des modes usités. Les intervalles principaux qu'il contient sont sans doute très importants en musique; mais ils se trouvent partout ailleurs et n'arrivent pas à former une gamme indépendante. Déjà, à la fin du XIIIe siècle, dans son *Lucidarium musicæ planæ* (*Script.* de Gerbert, III, p. 110, 111), Marchettus de Padoue constatait que la gamme lydienne avait un *si* ♮ en montant et un *si* ♭ en descendant. Et il justifiait cet usage de la manière suivante : « Cum ascendit a fine ad diapente supra quomodocumque, talium prolatio notarum *dulcior atque suavior ad auditum transit*, nec non aptior in ore *proferentis existit* » ; traduction libre : si cette formule ascendante avec un *si* ♮ est « douce » et « facile », c'est précisément parce que le *si* ♮ est utile pour la modulation en *ut*; en descendant, la même raison n'existe plus, et le triton qui apparaît seul peut être évité, *per b rotundum*, c'est-à-dire par un *si* ♭. Nous voyons par ce texte que, de très bonne heure, les polyphonistes avaient altéré le lydien. A partir de la Réforme, on n'en trouve plus d'exemple.

Le **mixolydien** (*sol-sol*), très usuel aux premiers temps de l'Église, fut, dans la suite très négligé : « *mixolydius, vulgo septimus dictus,... apud veteres ecclesiasticos in maximo erat usu... nostra vero tempestate prope ignotus* », dit Glaréan (*Dodekachordon*, II, p. 133-134). Glaréan constate avec regret qu'il a été remplacé par le mode ionien et il en donne la raison suivante : « le 6e mode, (l'ionien *ut*) avait un *mi* sur l'avant-dernier degré (*mi* habebat in B clave); afin d'éviter cette dureté, nos musiciens ont créé un nouvel ionien qui les a fait tomber dans le 7e mode ».

Pour comprendre que Glaréan parle d'un *mi* sur le 7e degré de la gamme d'*ut*, là où nous plaçons un *si*, il faut savoir que depuis Guido d'Arezzo, au lieu de diviser la gamme en tétracordes, comme les Grecs, on la divisait en *hexacordes*, ou groupes de six notes nommées toujours *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, quelle que fût la place, sur l'échelle sonore, de cette suite d'intervalles; à côté de cette solmisation, on laissait subsister l'ancien usage de désigner les notes par les lettres de l'alphabet. Ainsi, là où nous disons *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, on disait doublement :

F G A B C D
do ré mi fa sol la

Sur le 5e degré (C) de la série, on recommençait à dire *do ré mi*, etc., et on faisait de même sur le 5e degré du second hexacorde :

								do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
				do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*				
do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*								
F	G	A	B	C	D								

Le premier hexacorde, ayant pour point de départ la note *fa*, s'appelait, à cause du *si* ♭, « hexacordum *molle* »; le second, partant de *do*, s'appelait « hexacordum *naturale* »; le 3e (à cause du *si* ♮), « hexacordum *durum* ». — L'intervalle de triton que nous appelons *fa-si* ♮ pouvait donc s'appeler autrefois *fa-mi*. Ainsi s'explique la règle qui, dans la musique ancienne, proscrivait « *fa* contre *mi* ». Pour éviter cet intervalle de 3 tons, on adoucit le *mi* de l' « hexacordum durum », on le bémolisa, comme nous le dit Glaréan, et on créa un 6e mode d'*ut* :

do ré mi fa sol la si♭ *do*

qui n'est pas autre chose que le mode mixolydien :

sol la si do ré mi fa sol

Glaréan le déplore, car il est habitué, comme tout le moyen âge, à confondre les tons et les modes. Mais, pour nous, l'inconvénient n'existe pas, un mode pouvant être transposé sur chacun des degrés de l'échelle diatonique, pourvu que l'ordre de ses intervalles soit respecté.

Dans la polyphonie et l'harmonie, à l'époque de la Renaissance, le ton mixolydien se présente sous deux aspects : 1° celui d'une relation étroite, allant jusqu'à la sujétion, avec le ton d'*ut*.

La relation étroite des deux tons est facile à comprendre. D'abord, les harmonies essentielles et les modulations du mixolydien sont

celles d'*ut*. La sous-dominante (*ut*) qui lui sert à construire le pénultième accord de ses cadences n'est autre que la tonique de l'ionien; d'autre part, sur sa propre tonique, se construit un accord qui conduit au ton ionien et le fait désirer. A ce premier point de vue, le mixolydien n'est pas autre chose que l'ionien transformé, établissant son point de départ sur la dominante au lieu de le fixer sur sa tonique, mais gardant, pour ses modulations et ses harmonies, la même base. Les compositeurs d'autrefois considéraient moins la tonique mixolydienne comme une base que comme un écart du fondement normal.

2° Le mixolydien a été aussi considéré et traité comme fondé sur une gamme autonome et distincte. A ce titre, il module selon la règle ancienne et moderne, à la dominante, de *sol* à *ré* (tonique du dorien); là, il ne trouve pas, comme la gamme moderne, un mode majeur, mais un mode mineur. Les deux caractéristiques, *si*♮ et *fa*♮, sont également essentielles en dorien et en mixolydien; et cette communauté d'éléments fondamentaux crée entre les deux tons une connexion plus significative qu'entre une de nos gammes et sa dominante, car au lieu d'associer deux modes majeurs, elle associe un majeur et un mineur.

Parfois, au lieu d'aller chercher le dorien une quinte au-dessus, le mixolydien l'organise chez soi, dans sa propre gamme, en se bornant à bémoliser le *si*. C'est le dorien transposé dans ce qu'on appelait le *genus molle*. — Considéré dans sa sujétion à l'égard de l'ionien, le mixolydien apparaissait comme un simple reflet, un ajout, un dérivé; il manquait de précision énergique et originale : le dorien lui donne la force et la gravité qui lui manquaient, *sedatam gravitatem*, dit Glaréan. Nous comprenons aussi pourquoi l'ionien ne fait presque jamais sa première modulation en mixolydien : ce ne serait pas un changement réel, puisqu'on retomberait dans les mêmes intervalles et les mêmes accords.

Le mode construit sur l'échelle diatonique **si-si** est le plus déprécié. Dans l'antiquité, il n'est représenté par aucune composition qui soit parvenue jusqu'à nous; dans le chant liturgique du moyen âge, il ne figurait qu'à l'état incomplet ou sous une sorte de déguisement : plus tard, les théoriciens de l'harmonie le frappèrent d'une sorte de discrédit. Il doit cette défaveur à un fait qui répugnait à la musique d'autrefois fondée sur l'usage des consonances pures. L'échelle *si-si* a deux intervalles faux : *si*♮-*fa*♮,

quinte trop petite, et par conséquent une quarte complémentaire trop grande, *fa-si* ♮.

Comme on a pu le remarquer déjà, le *mineur* domine dans le système purement diatonique. Un seul mode, dont il nous reste à parler, fait exception.

C'est au XVIe siècle qu'apparaît pour la première fois, avec droit de cité dans la théorie, notre **mode majeur ut-ut**. Ce mode qu'Ambros met dans la catégorie des choses que l'on sait d'instinct (*quod natura omnia animalia docuit*, comme on disait en droit romain), ce mode que Rameau appelait « le premier jet de la nature » et qui a été considéré comme le fondement de tout système musical, est en réalité le dernier venu. Celui qui l'a introduit dans l'enseignement musical et que nous avons cité si souvent déjà, est le savant humaniste, professeur à Bâle, ami d'Erasme, et dont le nom latinisé fut *Henricus Loritus*. L'épithète *Glareanus*, indiquant sa ville natale, sert habituellement à le désigner. Il est l'auteur d'un ouvrage révolutionnaire qui parut en 1517 et qui est intitulé : *Dodekachordon* (*les 12 modes*). Bien avant lui, les compositeurs l'avaient employé (par ex. Claudin de Sermisy, dans la chanson *Hau, hau, le boys, Prions à Dieu le roy des roys!* publiée par Attaingnant, recueil de 1529); mais c'est Glaréan qui en fut le théoricien. L'innovation de Glaréan a consisté, comme l'indique le titre de son livre, à porter à 12 le nombre des modes qui n'était que de 8; et parmi les 4 qu'il a ajoutés, se trouve précisément ce que nous appelons aujourd'hui notre mode majeur d'*ut*.

Voici un résumé de la doctrine de Glaréan. Elle comprend une analyse théorique et deux observations.

a) Il y a sept notes dans la gamme diatonique d'*ut* à *ut*. Sur chacune de ces notes, prise comme point de départ (sans *accidents*), nous pouvons instituer une gamme nouvelle ayant une quinte suivie d'une quarte; cela nous fera sept modes. Si nous accompagnons chacun d'eux d'un mode accessoire, « plagal », formé de la même quinte, mais *précédée*, au lieu d'être *suivie*, de la quarte qui est la 2e partie de l'octave, nous aurons en tout 14 modes. En réalité, il n'y en a que 12 possibles. Cela tient à ce que l'octave *si-si* ne peut recevoir que la division « arithmé-

tique » *si-mi*, et non la division « harmonique » *si-fa*, ce dernier intervalle n'étant pas une quinte juste. Le plagal de *si-si* est impossible pour la même raison : il introduirait dans l'octave une quinte diminuée (*si-fa*), plus un triton (*fa-si*) très désagréable à l'oreille.

Il y a donc 12 modes possibles, sans plus.

Cependant, l'Eglise (ainsi raisonne Glaréan) n'en admet que huit :

authentiques		*plagaux*	
I.	Dorien : *ré-(la)-ré.*	II.	Hypodorien : *la-(ré)-la.*
III.	Phrygien : *mi-(si)-mi.*	IV.	Hypophrygien : *si-(mi)-si.*
V.	Lydien : *fa-(do)-fa.*	VI.	Hypolydien : *do-(fa)-do.*
VII.	Mixolydien : *sol-(ré)-sol.*	VIII.	Hypomixolydien : *ré-(sol)-ré.*

Il y a là une double lacune; il manque le mode authentique *la-(mi)-la* avec son plagal *mi-(la)-mi*, et le mode authentique *do-(sol)-do*, avec son plagal *sol-(do)-sol.* — *Ionien* sera le nom du mode *do-(sol)-do.*

b) L'observation de Glaréan est double. Il constate : 1° que le mode d'*ut* à *ut*, baptisé par lui mode *ionien*, est très aimé, et déjà passé dans la pratique, en dépit des théoriciens; 2° que l'on triche avec lui, au lieu de reconnaître franchement ses droits à l'existence, — si bien qu'il faut régulariser cette situation.

1° *Modus ionicus, divisus harmonicôs, ideoque in hac classe princeps, omnium modorum usitatissimus sed nostra ætate exulans...* — « Le mode ionien, divisé harmoniquement et le premier de cette série, est le plus usité de tous, mais se trouve aujourd'hui exilé de sa vraie place ». Glaréan arrive presque, comme le fera Zarlino en 1558, à considérer le mode d'*ut* comme le premier. Il continue : ... *Hic modus saltationibus aptissimus; quem pleræque Europæ regiones quas nos vidimus adhuc in frequenti habent usu. Apud veteres ecclesiasticos perraro ad hunc modum cantilenam reperias. At a proximis quadringentis, ut opinor, annis, apud Ecclesiæ cantores ita adamatur, ut multas Lydii cantilenas... in hunc modum mutaverint, suavitate ac lenocinio illecti.* — « Ce mode est très favorable à la danse ; la plupart des pays de l'Europe que j'ai vus en font un fréquent usage. Dans les anciens chants liturgiques, il est très rare de trouver une cantilène où il soit employé ; mais depuis quatre siècles, les chanteurs de l'Église eux-mêmes ont transposé beaucoup de chants lydiens dans ce mode, tant ils ont été séduits, j'imagine, par sa douceur et par son charme. »

2° On a l'habitude de transposer un lydien (*fa-fa*) en ionien, c'est-

à-dire de transformer *si* ♮ en *si* ♭, de façon à obtenir entre le 3e et le 4e degré un intervalle de 1/2 ton comme celui de *mi-fa* : c'est tricher, c'est dénaturer un mode (*torquere*), pour le faire servir à un usage qui lui est étranger! Glaréan s'élève très vivement contre l'habitude des transpositions, surtout celles qui ont lieu à la quinte. On s'imagine, dit-il, qu'en transportant le mode ionien (*ut*) à la quinte supérieure (*sol*), on ne change rien :

do ré mi͡fa sol..
sol la si͡do ré...

c'est une erreur complète, comme on peut s'en apercevoir en prolongeant cette suite :

sol la si͡do
ré mi͡fa sol

On est obligé de diéser le *fa*, pour que le demi-ton reste à sa place normale. Tout cela est excessif (*lascivia*).

« *Diatessaron repugnat.* La quarte s'oppose » (à l'identité des deux échelles modales). Cette manie qu'on a de traiter tous les lydiens (*fa-fa* avec *si* ♭) et hypolydiens (*ut-ut* avec *si* ♭) comme si c'étaient des ioniens et des hypo-ioniens — manie qui semble avoir tourné à l'état de « conspiration » — n'aboutit qu'à des chants faussés (*tortos cantus*), surtout en ce qui concerne les graduels. Il est vraiment fâcheux que l'on transpose un mode, au risque de tout déranger, pour une seule note : « *Ecclesiastici sàne in transponendis cantilenis immodica utuntur licentia...*; quid necesse est, propter unam alteramve fictam voculam totum transponi cantum? » Laissons chaque chose à sa place; et, au lieu d'aller chercher l'ionien hors de chez lui, et de prendre des mesures violentes pour l'évoquer quand il est absent, sachons le reconnaître et l'apprécier là où il est.

Telle est la doctrine de Glaréan, à la suite de laquelle notre mode majeur d'*ut* a fait son apparition dans la musique. L'innovation a été, en somme, plus formelle que réelle, puisque l'usage avait devancé la théorie, selon la règle habituelle. Pour résumer par un dernier mot ce que dit Glaréan, je comparerais volontiers ce mode d'*ut* à un personnage qui était depuis longtemps répandu dans le monde, mais sous un déguisement, et qui s'en est dépouillé à partir de 1547, pour paraître désormais avec sa vraie nature, et s'installer chez lui au lieu de vivre chez les autres. Brillante a été sa fortune, depuis cette date! Dans la dernière moitié du xvie siècle, nous voyons tous les anciens modes se partager en deux groupes (cette observation ne vise pas l'art populaire) : les uns *s'absorbent* dans le mode « majeur », les autres dans le mode « mineur ». (C'est un phénomène analogue à celui qui s'était produit, au moyen âge, pendant la longue transition du latin au français : substitution, à tous les cas de la déclinaison latine, de deux cas : le cas *sujet* et le cas *complément*.)

Tels sont les cadres dans lesquels s'est joué le génie ou l'adresse des compositeurs de la Renaissance, et, en particulier, l'art à la fois archaïque et très moderne des chansonniers français. On remarquera une divergence assez singulière dans l'évolution des arts : la musique commence à abandonner les modes antiques purs juste au moment où l'architecture, après avoir eu des commencements tout différents, adopte, pour ne plus les abandonner, des styles à dénomination hellénique.

La chanson (polyphonique) fait subir au plan général de l'œuvre musicale une altération du même genre que celle des modes. Elle ne rompt pas brusquement avec le passé, qui lui lègue les plus précieuses conquêtes; mais elle assouplit, diversifie, allège une doctrine d'école que l'enivrement produit par quelques découvertes fécondes avait rendue tyrannique, étroite, pédantesque. Elle supplante le rondeau et la ballade qui, depuis le XIII[e] siècle, étaient les formes les plus en faveur, et croit qu'il y a mieux à faire, pour le musicien, que de construire des canons énigmatiques. Elle veut plaire et se rapprocher de la nature. Le contrepoint est toujours sa ressource principale, et elle aime assez souvent à étager l'entrée des voix par imitations successives, comme pour une pièce de caractère religieux; elle écrit d'abord à trois ou à quatre, puis à cinq, quelquefois à six et jusqu'à huit parties : mais les habitudes du style canonique ou fugué s'allient à un sentiment de l'harmonie qui, au système des mélodies parallèles et superposées, substitue, à l'occasion, celui des accords construits dans le sens vertical jusqu'au moment où l'air de cour et l'air d'opéra triompheront. Elle se préoccupe du sujet à traiter, du sentiment et de la pensée à exprimer. Elle est encore jeune, et, si elle possède la grande technique, elle ignore ce qu'on pourrait appeler les petits artifices; elle n'a pas toujours de plan tonal et module parfois avec gaucherie; elle ne s'attache pas à arrondir et à distinguer nettement les périodes, à obtenir le relief des idées par le contraste des mélodies, des rythmes et des mouvements; et l'art du développement lui est encore étranger. Elle ne précise aucune de ces nuances d'exécution auxquelles beaucoup de compositeurs modernes attachent une

importance extrême, comme si elles devaient venir en aide à la pauvreté de la pensée; pour plaire, elle ne compte que sur elle-même : elle a une probité de facture, un sérieux, un désir de réaliser la beauté, une grâce, qui permettent certainement de dire qu'au XVIe siècle, la musique n'a pas produit seulement des œuvres aussi abondantes que la poésie, mais s'est élevée à la même hauteur.

Quant aux poésies, dont le caractère détermine celui de la musique, elles ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre, comme il est naturel dans une production aussi touffue; mais elles fournissaient, par leur diversité, une excellente matière au sentiment et à l'imagination des compositeurs. Elles sont tour à tour narratives, lyriques, populaires, personnelles, douloureuses, bouffonnes, descriptives, galantes. L'amour en est le sujet ordinaire; il y parle un langage subtil, maniéré, plein de ce que M. Riemann appelle *Pikanterien*, *Frivolitäten* (ou encore : *amüsant pointirten Nichtigkeiten*), ce qui n'était pas pour déplaire aux Italiens, et ce qui ne laissa jamais d'étonner un peu, tout en les séduisant, les « néerlandais » et les allemands; mais cette forme « courtoise », représentative d'un certain esprit français, est l'expression de sentiments qui, à toutes les époques de la période moderne, ont alimenté la poésie et la musique, et sans lesquels, en dehors des liturgies religieuses, il n'y a pas d'art possible. Au surplus, il faut songer que les vers du XIXe siècle sur lesquels nos compositeurs ont écrit leurs mélodies les plus célèbres, ne sont pas moins ingénieux, moins « littéraires » et artificiels que ceux de la Renaissance.

La chanson ainsi conçue est une création originale de l'esprit français et a brillamment contribué à vulgariser notre langue en Europe. Elle a continué le rayonnement de l'art des troubadours et des trouvères, celui de l'*Ars antiqua* du XIIIe siècle. Elle a fait école et constitué un genre international. Les musiciens flamands et néerlandais francisaient leurs noms, comme plus tard les savants germaniques le latinisèrent. On a dit que c'est après l'année 1525, au moment des premières publications d'Attaingnant, que la chanson avait surtout exercé son influence, et que les recueils de « frottoles », sorte de

« chansons » ayant précédé le madrigal, à Mantoue, Vérone, Modène, Padoue, Venise, publiés par Petrucci de 1504 à 1508, montrent que l'Italie avait déjà fait, au xv[e] siècle, une réaction contre l'art sec et abstrait du moyen âge. Les faits ainsi allégués (même si on se borne à ceux-là) ne sauraient enlever à la France ses titres d'antériorité. Attaingnant a publié en 1528 et 1529 des chansons qui sont « nouvellement *imprimées* », mais dont beaucoup sont anciennes; et un témoignage en faveur de la grande vogue de la chanson française dans les Flandres, les Pays-Bas et en Italie, se trouve dans les publications de Petrucci lui-même, dès le seuil du xvi[e] siècle, avant 1504.

Ottaviano Petrucci (1466-1539), qui a eu le mérite d'appliquer à l'impression de la musique figurée les caractères typographiques employés avant lui par Hahn pour le missel romain (1474) et par Reyser (en 1481), est l'auteur du répertoire *Harmonica musices Odhecaton* (Venise, 15 mai 1501), dont deux exemplaires existent seulement, l'un à Bologne, l'autre à Trévise. La seconde édition est du 25 mai 1504 et contient deux autres recueils de chants parus en 1502 et 1503. Il en subsiste un exemplaire unique, à la Bibl. du Conservatoire de Paris. L'ensemble comprend 94 chansons à 3 parties et 222 à 4, plus un certain nombre de motets. Voici les titres de quelques œuvres, indiquant assez, à eux seuls, la vogue internationale de la musique française : *Vénus, tu m'as pris*, à 3 voix, *Mon mari ma deffamée*, à 4, *Dung aultre amer*, à 4, *Les trois filles de Paris*, à 4, par Jean de Orto (qui en 1484-1494 fut maître chanteur de la chapelle papale et qui, en 1505, était à la cour de Philippe le Beau, en Bourgogne); *Adieu mes amours*, à 4, *Baisez moi*, *id.*, *En l'ombre d'un bissonet*, *id.*, *Madame, hélas*, à 4 (plus huit autres chansons françaises), de Josquin; *La regrettée*, à 3, *Amour, amour*, à 4, *Allez, regrets*, à 4, de Hayne van Ghizeghem; *Tant que nostre argent durra*, à 4, *J'ay pris amours*, *id.*, *Cela sans plus*, *id.*, de Jacob Obrecht; *Por quoy non*, à 4, *Tous les regrets*, *id.*, *Fors seulement* et *Ce n'est pas*, *id.*, de Pierre de la Rue; *Dieu, quel mariage*, *Corps digne*, *Lautrier qui passa*, *Je ne demande aultre de gre*, *Je suis ami du forier*, *Le serviteur*, *J'ai pris amours tout au rebours*, *Maintes femmes* (en canon), à 4, d'Antoine Busnois; *Chanter ne puis*, *Garissez-moi*, *Le grand désir*, *Male bouche*, *Le corps*, *Tant ha bon œuil*, à 3, *Mon père m'a donné mari*, *Nous sommes de l'ordre saint babuyn*, *Une plaisante fillette*, *Un franc archier*, *Vostre bargerenette*, à 4, de Loyset Compère; *Fors seulement*, à 4, de Gilles Reingot; *De tous biens*, *Joli amours*, *Se jay requis*, *Vostre à jamais*, à 3, de Joannes Ghiselin; *Belle sur toutes*, *L'heure est venue*, *Royne de fleurs*, *L'home banni*, à 3 (plus 12 autres chansons françaises), d'Alex. Agricola; *Une maîtresse*, *Je despite tous*, *En amour que cognoist*, à 3, d'Anton

BRUMEL; *Hélas! je suis mary*, à 3, *Par ung jour de matinee*, à 4, d'HEINRICH ISAAC; *Prennez sur moi* (fugue), *Malor me bat*, *Ma bouche rit*, à 3, *Je n'ay deuil*, *Petite camusette*, à 4, d'OKEGHEM; *Hélas!* à 3, de JEAN TINCTORIS (maître de chapelle de Ferdinand d'Aragon, à Naples, en 1511); *S'il vous playsait*, à 4, de REGIS (magister puerorum, en 1463, à la cathédrale d'Anvers); *Hélas! que pourra*, à 4, de CARON: *Amours me trotet sur la pance*, à 4, de LOURDOYS; *Gentil galans de gerra*, *De tous biens plaine*, à 4, de CRISPIN DE STAPPEN; *D'amer ie me veul intremetre*, à 4, de JOANNES FORTUILA; *La fleur de beaulté*, *Faut-il que heur soy*, à 4, de J. MARTINI; *Fors seulement*, à 4, de GILLES REINGOT; *Brunette*, *Hélas! ce n'est pas*, *Jay pris mon bourdon*, *Je suis d'Alemagne*, *Porquoy je ne puis dire*, *Serviteur soye*, à 4, *Ha traitre amours!* à 3, de JOAN. STOKHEM; *Hélas! hélas! hélas!* à 3, de NINOT; *Le serviteur*, à 3, de HAUCART; *De tous biens*, à 3, de BOURDON, etc. (Le recueil contient aussi des œuvres de VINCINET, de WILDER, TADINGHEM, BULKYN, CRAEN, MATHURIN, VAQUERAS, etc. Les pièces religieuses voisinent avec les pièces galantes).

Au cours du XVI[e] siècle, nous allons voir ce genre de composition arriver à une faveur singulière; l'influence italienne s'ajoutera ensuite à l'influence française pour faire rayonner l'art français sur l'art anglo-saxon.

Bibliographie.

Sur les modes à l'époque de la Renaissance : PETER MORTIMER, *Der Choralgesang zur Zeit der Reformation* (Berlin, chez G. Reimer, 1821-23, souvent confus, mais excellent); A. B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-47, 4 vol.; dans l'édition remaniée par Hugo Reimann, Leipzig, chez Breitkopf, 1903, v. t. II, p. 396-433); C. VON WINTERFELD, *Joh. Gabrieli und sein Zeitalter* (Berlin, 1834, t. I, 1[re] partie, ch. v, p. 73-108).

Sur Ottaviano dei Petrucci et ses publications relatives aux chansons françaises et italiennes, aussi bien qu'aux motets et aux messes (de Josquin Desprès, de Mouton, de Févin, etc.), cf. ANTON SCHMID, *O. dei P. da Fassombrone, der Erfinder des Musiknotendrucks, etc.* (1845); D. AUG. VERNARECCI, *O. de P.* (2[e] édit. 1882), et l'opuscule de WECKERLIN (1885). — Pour la bibliographie de la chanson française à l'époque de la Renaissance, voir le chapitre suivant.

CHAPITRE XXVII

LES CHANSONNIERS ET LA CHANSON FRANÇAISE AU XVIe SIÈCLE

La chanson en France. Clément Jannequin et ses chansons descriptives; leur vogue et leur influence au XVIe siècle. — Le recueil publié par Attaingnant en 1529; son contenu et sa valeur. — Le « Printemps » de Claude Lejeune. — Autres publications françaises. — Les vers mesurés à l'antique. — La chanson française à l'étranger.

Un des faits les plus importants dans l'histoire de la musique moderne, déjà mis en lumière à la fin du chapitre précédent, est l'expansion continue, la vogue extraordinaire de la *chanson française* et du *madrigal*. Ces deux rubriques désignent un immense répertoire international où se prolonge et s'épanouit, grâce à une suite de progrès lents, celui des troubadours et des trouvères, celui des contrepointistes de l'*Ars nova*, et auquel les « mélodies » des compositeurs du XIXe siècle peuvent être rattachées. Le profane et le sacré paraissent avoir eu la même importance artistique et le même attrait, aux yeux de presque tous les compositeurs du temps. Boccace, Pétrarque et Ronsard font concurrence à la Bible. Littérairement, pour le choix des sujets, la chanson française et le madrigal n'ont pas de limites : ils vont de la libre fantaisie « gauloise » ou « rabelaisienne », à la galanterie, à la sentimentalité, à l'expression délicate des sentiments les plus sincères et des idées les plus sérieuses; c'est une sorte d'encyclopédie profane. Musicalement, la chanson est très différente de la

monodie populaire : son originalité consiste à appliquer assez souvent aux paroles les formes en contrepoint du motet religieux. Elle est l'équivalent vocal de ce que seront plus tard le *trio*, le *quatuor*, ou le *quintette* à cordes; quelquefois même, elle devient une sorte de cantate, de symphonie à programme : c'est seulement à ces formes supérieures de la composition qu'il conviendrait de la comparer. Grâce à ce double prestige que lui donnaient la grâce des paroles et la science de l'écriture technique, elle a profondément pénétré les madrigaux italiens et les Lieder allemands : à Venise comme à Anvers, à Nuremberg comme à Paris et à Lyon, les florilèges publiés sous le nom de « parangon », de « guirlande », de « jardin », de « verger », attestent la faveur dont elle jouissait à peu près partout.

L'histoire du genre est extrêmement riche et touffue; ce n'est pas un « jardin » ou un « verger », comme disent certains titres : c'est une forêt pleine de lianes emmêlées où l'on a peine quelquefois à se reconnaître si l'on veut tout voir. Nous suivrons, autant que possible, l'ordre des publications faites par les imprimeurs du temps, en commençant par ceux de notre pays : Attaingnant, Le Roy et Ballard, Duchemin, Jacques Moderne. Cette partie essentielle de l' « Histoire de l'Art » — et de celle des mœurs — est encore si étrangement négligée et passée sous silence avec tant d'ingénuité tranquille par ceux de nos historiens qui prétendent écrire cette même *Histoire de l'Art*, que nous n'hésiterons pas, en renonçant à épuiser le sujet, à énumérer le plus de faits possible et à indiquer toutes les sources pour l'étude de la chanson française et de son succès à l'étranger. Nous avons à parler de la chanson-cantate, de la chanson simplement française, de la chanson au style renouvelé de l'antique. Pour mettre, en une matière aussi embrouillée, un ordre relatif, nous grouperons les chansons françaises autour des noms de leurs éditeurs, mais sans oublier les reproductions à l'étranger.

1° Chansons françaises éditées à Paris par Pierre Attaingnant. — En France, un des représentants de la « chanson » et de la musique expressive, remplaçant (à partir de 1500 environ) l'ancien rondeau et les formes abstraites du contrepoint,

fut Clément Jannequin, que nous n'hésitons pas, malgré l'obscurité qui règne sur ses origines et sa biographie, à annexer à l'Histoire de l'art français. Une conjecture admise comme « probable » par M. Riemann, est ainsi précisée par un critique : « Sans doute, son assiduité à chanter les victoires françaises — Marignan, Boulogne, Metz, Renty — montre en lui un sujet, peut-être un serviteur de François I[er] et de Henri II... Il se peut qu'il ait été attaché à la maison d'un seigneur secondaire » (Michel Brenet). Jannequin a écrit plus de 200 chansons. L'une d'elles, *la Guerre*, obtint un succès européen. C'est une sorte de cantate descriptive à quatre voix et en deux parties, l'une contenant l'annonce, les exhortations, les préliminaires, l'autre consacrée à la bataille proprement dite : imitation (par les voix) de batteries de tambours et de sonneries (*fau, fre-re-le lan fan — fa ri ra ri ra*), de coups échangés dans la mêlée (*pati, patoc, pati, patoc, von, von*), de fanfares, de cris de guerre, de tout ce qui peut figurer une action, jusqu'au dénouement : « Victoire, victoire au noble roy Françoys! » Ici, la musique est comme un enfant : elle joue au soldat. Pour les contemporains, une telle œuvre fut une nouveauté héroïque et très brillante. « Quand on chantait la chanson *la Guerre* devant le grand roi François (I[er]) pour la victoire qu'il avait eue sur les Suisses, il n'y avait celuy qui ne regardast si son épée tenait au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille. » (Noël du Fayl, *Contes d'Eutrapel.*) Elle suscita beaucoup d'imitateurs à l'étranger.

La *Guerre* parut pour la première fois dans le recueil intitulé : *Chansons de Maistre Clément Janequin nouvellement et correctement imprimeez à Paris par Pierre Attaingnant, etc., Paris, 1528.* Il y eut des rééditions : en 1537 (même éditeur); en 1551 (recueil publié par Nicolas Du Chemin); en 1555 (*id.*); en 1559 (dans le *Verger de musique*, publié par Adrian Le Roy et Robert Ballard; cette dernière édition contenait la « cinquième voix » ajoutée, *si placet*, par Verdelot). Jannequin écrivit une messe, la *Bataille*, qui est un arrangement de la même « chanson ». A l'étranger, cette pièce fut insérée dans diverses anthologies : les *Canzoni, frottole*, etc., d' « excellentissimi musici », publiés à Rome dès 1531 ; dans le « dixième livre » de Tylman Susato (Anvers, 1545). Des transcriptions pour luth ont

été signalées par Michel Brenet, dans un manuscrit de la Bibl. de Vesoul, dans une *Intabolatura de liuto*, de Francesco Milano (1536, 1546 et 1563); dans le recueil de pièces pour luth publié par l'Allemand Hans Neusidler en 1536; dans le *Tabulatur-Buch* de Rudolf Wyssenbach (1550); dans le *Quart livre de tabulature de guitare* de Grégoire Braysing (1553, exemplaire à la Bibl. Mazarine de Paris); sous forme de « pass' e mezzo », dans le *Premier livre de tablature de luth*, imprimé à Venise en 1559, etc. Il y eut encore : une édition sans paroles (Venise, chez Gardano, 1577); un arrangement pour orgue par l'allemand Jacob Paix (1583), organiste à Lauingen; enfin un certain nombre d'œuvres similaires directement inspirées du modèle français : la *Bataille de Pavie*, ou *Bataglia italiana* du néerlandais Matthias Hermann, publiée en 1544, à Nuremberg, et souvent rééditée; le *tympanum militare* (célébrant la prise de Raab sur les Turcs) de l'Allemand Christophe Demantius (1600); la *Bataille de Sievershausen* de Thomas Mausinus (Helmstadt, 1608)... Jannequin lui-même, exploitant cette veine de succès, écrivit en 1551 (recueil de Du Chemin) une pièce en 4 parties « sur la prise et réduction de Boulogne »; en 1555, la *Bataille de Metz*, célébrant l'échec de Charles-Quint; la *Bataille de Renty* (dans le *Verger* de 1559).

Le même recueil de 1528, où était publiée *la Guerre*, contenait aussi : *le Chant des oiseaux*, *la Chasse*, le *Chant de l'alouette*. Ici, la musique est encore enfant : elle joue à l'Arche de Noé, en associant parfois à ce jeu une sentimentalité grivoise. Dans le *Chant des oiseaux*, chanson-cantate à quatre parties, la caille, le coucou, le loriot, etc., s'invitant à « rire et gaudir », nomment leurs maîtresses (Guillemette, Colinette), gazouillent et piaillent dans un jargon subtil. Au point de vue de la composition, l'œuvre est inférieure; elle paraît moins inspirée du vrai caractère de l'art musical que des effets d'harmonie imitative recherchés par certains rimeurs de la Renaissance. Elle avait néanmoins un mérite très important : celui d'annexer le monde extérieur au domaine de l'expression et d'ouvrir ainsi à la musique, presque toujours subjective et rationnelle jusqu'alors, de nouvelles perspectives illimitées. Cette nouveauté plut comme une découverte : elle produisit sur les contemporains un effet de surprise et d'admiration analogue à celui du *Désert* de Félicien David en 1844. Jannequin, avec ses peintures sonores, est un des créateurs les plus brillants de la musique à programme.
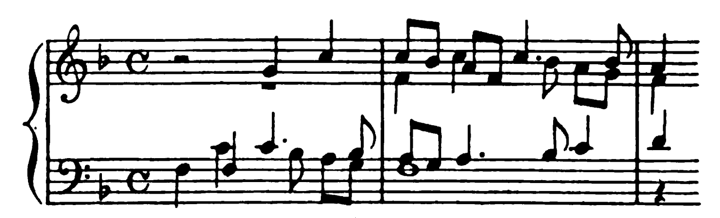
Le *Chant des oiseaux* obtint le même succès que *la Guerre*. Les *Cris de Paris*, *l'Alouette*, *le Rossignol*, *la Chasse de lièvre*, après avoir

été publiés par Attaingnant en 1537, furent réédités à l'étranger : à Venise, chez Gardane, et à Anvers, chez Susato, en 1545. Le *Caquet des femmes* et *la Jalousie* (à cinq parties) furent publiés en 1555 chez Du Chemin. (Pour cette bibliographie, voir l'étude de Michel Brenet, dans *Musique et musiciens de la vieille France*, 1 vol., Alcan, 1911).

En 1529, P. Attaingnant publia une anthologie de *Trente et une chansons musicales à quatre parties nouvellement imprimées à Paris*, contenant les œuvres de douze musiciens réputés : Claudin de Sermisy (11 chansons), qui mourut à Paris, après une brillante carrière, en 1562, et dont les éditeurs Du Chemin, Le Roy et Ballard, publièrent plus tard des motets et des messes; Jannequin (5 chansons); Gascongne, dont le nom indique sans doute les origines, et qui figure dans le recueil publié à Nuremberg, par Montanus, en 1554; Jean de Conseil, ou Consilium (2 chansons), qui en 1526 était chanteur de la chapelle papale, et dont les compositions religieuses ou profanes sont reproduites un peu partout : à Venise dans le recueil de Gardane en 1542; en Allemagne, dans ceux de Shœfer en 1539, de Kriesstein en 1540 et en 1544; Lombart, Dulot, Sohier, Deslouges, Hesdin (dont Gardane insérait la chanson à 4, *Ung vrai musicien*, dans son recueil de 1534, à Venise), Vermont, Courtois, dont Susato et Kriesstein publièrent des chansons françaises; Jacotin, néerlandais (Jacob Godebrie) au nom francisé, dont il nous reste 35 chansons françaises à 3 et 4 voix, éparses en divers recueils; plus deux pièces anonymes.

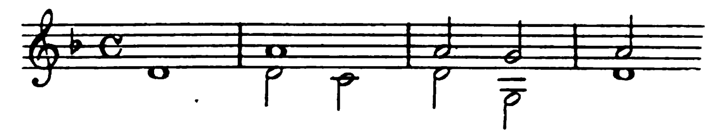
Ce recueil de 1529 est charmant; la pensée musicale, pas plus que la pensée littéraire, ne s'élève jamais très haut, mais sa valeur artistique est grande. Les compositions sont brèves, écourtées, anecdotiques, ressemblant parfois à ce qu'on a appelé plus tard une « page d'album » (comme la pièce de Consilium *A bien parler que c'est d'amours*); les plus développées sont celles de Courtois, Jannequin et Gascongne. La plupart de ces musiciens, bien qu'ils aient une technique très habile, ne savent pas tirer parti de leurs idées à la façon des modernes qui, grâce à une mise en œuvre où la répétition joue un grand rôle et où les remplissages ne sont pas toujours dédaignés,

écrivent plusieurs pages avec un motif de quelques mesures. Ils ne font pas l'économie de la pensée. Presque partout, sans se borner à deux ou trois idées principales reliées par des transitions, ils renouvellent l'acte d'invention, et combinent les parties en mettant tout sur le même plan. Ils ignorent le déblayage, les préparations, les petites ruses. L'ensemble du recueil atteste cependant que l'esprit musical est déjà affranchi des anciennes tyrannies d'école. Tantôt apparaît l'écriture harmonique, formée d'une suite d'accords parfaits où l'émission des sons par les quatre parties est simultanée avec des notes d'égale valeur (comme la pièce de Jannequin, *Ce mois de may,* de rythme iambique) et l'impression de l'oreille est très bonne, grâce à un emploi assez fréquent des intervalles de sixte, de dixième, de *tierce* (comme dans la chanson de Claudin *Hau, hau, hau le boys*), et une harmonie pleine; tantôt apparaissent les imitations, le style canonique ou « fugué »; ou bien les quatre voix entrent successivement, comme dans un motet, pour exposer le même motif; ou bien le bassus et le ténor forment un groupe imité symétriquement par le contraténor et le superius : la construction, dans ces parties unies deux à deux, ressemble parfois au *strette* d'une fugue moderne. Mais le progrès important est visible : le contrepoint n'est plus employé pour lui-même; il n'est plus la fin obligatoire à laquelle doit tendre tout compositeur; c'est un moyen de réaliser des images expressives, adaptées à un texte donné. Ainsi, lorsque Jannequin note la chanson *Au joly* « jeu » *du pousse avant* :



ces imitations serrées ne sont plus un étalage de savoir technique, mais une image heureusement appropriée au sujet traité : un *jeu*. De même, dans la chanson de Sohier « *J'ai cause de moy* contenter *et de prendre* réjouis-

sance », si nette, si bien étagée, si vive et si agréable, la reprise du thème initial par les quatre voix qui entrent successivement, est une image de l'allégresse. Il en est de même dans la chanson de Courtois, *Vire virelan*. Les mots *Mon pauvre cœur, hélas! qui nuit et jour soupire*, dans la chanson de Gascongne, sont notés avec l'application évidente à déterminer le dessin mélodique d'après l'expression naturelle du sentiment, et à obtenir, par l'imitation, une sorte d'éloquence pathétique. Il n'est pas jusqu'aux anciennes consonances, jadis bonnes à tout dire, qui ne soient judicieusement employées. Ainsi, dans la chanson de Deslouges, *Seule demeure et dépourvue* :



ces intervalles de quinte et d'octave ont quelque chose de pauvre et d'incomplet que justifient parfaitement les idées de « solitude » et de détresse morale (*dépourvue*). Bien que l'absence de toute indication de *tempo* et de nuances leur donne, aux yeux d'un lecteur du xxᵉ siècle, une certaine apparence de monotonie ou d'uniformité, ces œuvres sont très variées de rythme, de mélodie et d'expression. Pour avoir, avec des éléments modernes, l'équivalent d'un tel recueil, et pour préciser l'idée de l'effet qu'il produisit sur les contemporains, il faudrait imaginer un répertoire où des vers de Musset, de Banville, de Sully-Prudhomme, mêlant le sentimental et le grivois, le sérieux, l'enjoué, le galant et le « courtois », seraient mis en musique avec infiniment de grâce par un Gounod, un Massenet, un Saint-Saëns, aussi par des compositeurs « avancés » recherchant volontiers les belles complications de l'écriture et très éloignés de vouloir faire œuvre *populaire*.

Il est impossible de suivre un à un tous les recueils similaires publiés dans la suite. De 1529 à 1535, Attaingnant a édité dix-sept livres de chansons à 4 voix, formant un ensemble de 533 pièces. A côté des compositeurs indiqués plus haut, ceux qui s'y trouvent représentés sont RICHA-

FORT, ISORE, GOMBERT, LHÉRITIER, MOULU, (WILLAERT), BOUCHEFORT, COCHET, BARBETTE, (LUPI), PASSEREAU, BEAUMONT, LE HEURTEUR, ALLAIRE, CERTON, CIROT, MAHIER, ROGER PATHIE, ROUSÉE, DUCROC, DUHAMEL, GEORGES.

JEAN RICHAFORT, qui fut maître de chapelle à Bruges (1543-1547) a écrit, avec 4 messes, un Requiem et divers motets, un assez grand nombre de chansons à 3, 4 et 5 voix, telles que : *Cuidez-vous que Dieu*, *D'amour je suis déshéritée*, *Le temps qui court*, *Ne vous chaille mon cœur*, *Tru-tru*, *trut*, *avant il faut boire*, etc., qui figurent dans des recueils français et étrangers. — ISORE n'est connu que par cinq chansons dans les recueils d'Attaingnant, et la chanson *Si j'ai eu du mal ou du bien*, publiée par Gardane dans un recueil de madrigaux (Venise, 1559. Gardane a publié en 1564 un recueil de *chansons françaises*). — GOMBERT, élève de Josquin, tour à tour maître de chapelle à Bruxelles (1520) et à Madrid (1530-4), est l'auteur d'un très grand nombre de compositions religieuses et profanes. Parmi ses chansons, insérées dans les recueils de tous pays : *Celui qui est loin de sa mie*, à 3 voix; *En attendant l'espoir*, à 6 voix (recueil de Susato, Anvers, 1545); *En douleur et tristesse*, à 6 voix (*id.*, *ibid.*, 1550); *Fruit d'amour attendu*, à 4 voix (recueil de Le Roy, Paris, 1569); *Je ris et si j'ai larme à l'œil*, à 5 voix (*id.*, *ibid.*, 1572); *Mille regrets*, à 6 voix (recueil de Kriesstein, 1540); *Si dire je l'osais*, à 5; *Secourez-moi, Madame*, à 4, etc. — JEAN LHÉRITIER est l'homonyme d'Antoine L. (qui fut à la cour de Charles V, Tolède, de 1520 à 1531) et d'un autre compositeur, Isaac L. La chanson *Jean, petit Jean*, publiée par Attaingnant (1529) est reproduite dans le recueil sans titre (mais où on lit, à la fin du Bassus : « finisse il primo libro de le *Canzoni francese* »), publ. par Octave Scotto à Venise, en 1535. Dans ce dernier recueil se trouve aussi (nº 15) la chanson à 4 voix : *En l'ombre d'un buissonnet*. — PIERRE MOULU a écrit, entre autres chansons et en dehors de celles qu'édita Attaingnant : *Et d'où venez-vous, madame Lucette?* à 3 voix (dans les recueils publiés à Nuremberg par Joh. Petrejus en 1541, et Montanus en 1559). — Il sera parlé de Willaert dans un chapitre ultérieur. — BOUCHEFORT n'est connu que par 2 chansons, publiées par Attaingnant dans un recueil de 1530; il en est de même de Robert COCHET; de BARBETTE, on ne connaît que la chanson à 4 voix, *Prisonnier suis* (Attaingnant, 1530). — Le néerlandais HELLINCK, le plus souvent cité sous le nom de Lupus ou de Lupi, était maître de chapelle à Cambrai en 1542; il a écrit des chansons françaises à 4 voix (*Mon pauvre cœur plein de douleur*, Attaingnant, 1530; *Plus revenir ne puis vers toi*, *id.*, 1542; *Nouvel amour le mien cœur a surpris*, Moderne, 1538; *Il me suffit de tous mes maux*, *id.*, 1543; *Jette-moi sur l'herbette*, Attaingnant, 1533; *Ma pauvre bourse*, Moderne, 1541, etc.); à 5 voix (*Au joly bois sur la verdure*, Susato, 1544); à 6 voix (*Deuil, double deuil*, *id.*). — De PASSEREAU, il nous reste 22 chansons françaises, presque toutes publiées par Attaingnant et à 4 voix : *Au joly son du sansonnet*, *Ce fut amour dont je fus abusée*,

Je n'en dirai mot, Je n'en puis plus, Perrin Perinette, Si vous la baisez, Sur la rousée.... Dans ses recueils de 1530 et de 1538, l'éditeur vénitien a inséré : *Sur le joli jonc* et *Pourquoi voulez-vous?* — La chanson de BEAUMONT publiée par Attaingnant dans le recueil de 1530 est *Ma pauvre bourse a mal*, à 4 voix. — GUILLAUME LE HEURTEUR a écrit une vingtaine de chansons insérées dans les recueils d'Attaingnant, Moderne, Duchemin; ce compositeur, qui a écrit 4 messes et plusieurs pièces religieuses, est l'auteur de la chanson : *Amours, partez! je vous donne la chasse*, à 2 voix, qui se trouve dans le recueil publié par Jacques Moderne, à Lyon, en 1538, dans le recueil allemand *Bicinia*, etc., dans celui de G. Rhau (Wittemberg, 1545), et dans le recueil de *Canzoni francese* publié par Gardane à Venise, en 1564. Titre de quelques autres pièces : *Hélas! Amour*, à 4 voix (Attaingnant, 1533); *Amour au cœur*, à 4 voix (*id.*, 1534); *Quand j'ai bu du vin* (*id.*, 1535); *Mon clairet* (*id.*, 1535); *Regret, soucy*, à 3 voix (*id.*), *Peine, petit cœur, n'est point à moi*, à 2 voix (Moderne, 1538). Cette dernière pièce est reproduite dans les *Bicinia* de 1545; d'ALAIRE, nous avons 6 chansons à 4 voix, publiées par Attaingnant, dans ses recueils de 1533, 1534, et 1549 (plus la messe *Sancta et immaculata*, publiée par le même (1534). — PIERRE CERTON, élève de Josquin, maître de chant à la cour du roi, de 1542 à 1548, mort à Paris en 1572, fut un compositeur renommé à la fois dans le genre religieux (8 messes de lui, à 4 voix, ont été publiées, de 1540 à 1558, ainsi que des cantiques, des chants spirituels, etc.), et dans le genre profane. Il fut de ceux qui mirent en musique les poésies de Ronsard. — ROGER PATHIE, dont Le Roy, Attaingnant et Moderne ont publié des chansons, a écrit : *Cesse, mon œil*, à 4 voix; *D'amour me plains; En vous voyant j'ai liberté perdue, Le doux baiser* (à 4). — ROUSÉE, jouant sur son nom, a écrit *La rousée du moys de mai*, à 6 voix (Le Roy, 1560). — DUCROC, DUHAMEL et GEORGES ne sont connus que par trois chansons à 4 voix (Attaingnant, 1534).

La chanson, traitée comme il a été dit plus haut, a eu autant d'importance et de vogue, au XVI[e] siècle, que les recueils de poésies dans la période romantique du XIX[e], ou les romans dans l'âge suivant. Musicalement, elle concentrait en elle tout l'intérêt qui se disperse aujourd'hui dans les opéras, la musique pour divers instruments, la sonate, le quatuor, la symphonie. En dehors de l'Église, elle tendait à constituer une somme de l'art. Les éditeurs du temps ne publient jamais une pièce isolée, mais des « livres » ou recueils formant série, réédités, remaniés, complétés à l'occasion, et disséminés aujourd'hui dans les Bibliothèques de l'Europe. Malheureusement, toutes les parties d'un même livre ne sont pas toujours réunies dans le même dépôt : il arrive que le superius et le ténor sont en

France, le contratenor et le bassus en Allemagne ou en Italie. Un *Corpus* est encore à constituer. Les libraires écrivent souvent très mal le nom des compositeurs; ils les désignent quelquefois par leur prénom, ou leur lieu d'origine, une transcription ou même une traduction latine. Nous indiquons seulement les principaux de ces monuments.

Après les recueils que nous avons caractérisés, Attaingnant commença une longue série d'éditions, en 1539 : *Premier livre contenant XXV Chansons nouvelles à quatre parties en deux volumes, imprimées par Pierre Attaingnant, libraire et imprimeur de musique du Roi, demeurant à Paris, en la rue de la Harpe, près l'église Saint-Cosme.* (Ce premier livre fut réédité en 1546, à l'expiration du privilège de six ans.) La même année, parurent le second livre, contenant XXVII chansons à 4 parties, le troisième (XXIX pièces), le quatrième (XXVIII), le cinquième (XXV) et le sixième (XXVII). La série alla jusqu'au « *Trente cincquiesme Livre*, contenant XX chansons », en 1549.

Les compositeurs français représentés dans ce vaste répertoire, autres que ceux dont nous avons donné les noms, sont : Magdelain; Mittandier, dont il nous reste 22 compositions françaises à 4 parties, et dont les chansons à 2 voix, *Tel en mesdit* et *Vous perdez temps*, sont insérées dans le recueil allemand *Bicinia*, II (1545); Morel, dont nous avons 11 chansons (entre autres *Un soir bien tard, Guillot trouva Jeannette*, à 4 voix, Duchemin, 1552), et dont quelques pièces sont reproduites par l'allemand Montanus (1553) et par Phalèse (1554); Pagnier; Sanserre (*Toinot estait en son clos resjoui*, à 4 voix, dans le recueil d'Attaingnant, 1545; *Quand la Bergère va aux champs*, à 4 voix, dans le recueil de Le Roy, 1569); Vassal (6 chansons à 4 voix, dans les livres d'Attaingnant et le recueil de Le Roy, 1573); Quentin (une seule chanson à 4 voix, dans le livre de 1539); Roquellay (*Me laisserez-vous toujours languir?* à 4 voix); Bourguignon, dont 5 chansons à 4 voix sont connues; Cadéac, né à Auch, dont certaines compositions ont été reproduites par les Allemands Scheffer (recueil de 1539) et Montanus (recueil de 1550), et par l'Italien Gardane (Venise, 1543); Fresneau, dont Moderne avait

publié, en 1538, la *Fricassée*, sorte de motet burlesque où le discant chante *Gentil cresson*, tandis que le ténor chante *La frelin la frelorion*, l'alto *Va qui l'aura*, et la basse *Or vient, çà vient* (dans le même recueil, *J'ai la promesse de ma mie*, à 4 voix); Godard, dont on a 14 chansons à 4 voix, 1 à 5 voix; Maillard, dont on a 53 chansons à 4 voix (quelques-unes à 5 et à 6 voix), et dont le duo *Si l'amitié* figure dans le recueil *Bicinia* II (1545); Le Moyne (dont Attaingnant a publié : *Le mal que j'ay, Loin de tes yeux, Tirez soudain, Voyez comment*, à 4 voix); Grenier (Garnier ?); Bonvoisin (2 pièces); Sandrino, français au nom italianisé; Belin, dont Attaingnant a publié 10 chansons, à 4 voix; Le Bouteiller (5 pièces connues); Chevrier; Dambert; Le Hugier; Maille (21 chansons, à 4 voix); Morpain (7); Patinge; Lhuillier (13 chansons à 4 publiées par Attaingnant et Duchemin); Colin; Gervaise, auteur de pièces instrumentales et de danses (1er livre en 1554) et de 13 chansons à 4 voix publiées par Duchemin (6 par Attaingnant); La Rue (Petrus Platensis), élève d'Okeghem, maître de chapelle de Philippe le Beau à Bruxelles en 1492-1510, auteur de messes célèbres publiées par Petrucci en 1503 et en 1508, de compositions religieuses diverses, grand musicien, à qui l'on doit quelques chansons françaises; Hebran (18 chansons connues, à 4 voix); Gentian (19 chansons publiées par Attaingnant); Guyon (9 chansons publiées par le même, 8 par Duchemin); Josseline (2 pièces à 4 voix); Manchicourt, de Tournai, dont les compositions (110 environ) figurent dans la plupart des recueils du xvie siècle, et dont certaines chansons ont la grâce maniérée des troubadours : *Désir m'assaut* (Attaingnant, 1553), *Pauvres martyrs qui vos femmes guettez* (Moderne, 1538), *Adieu, celle que j'ai servie, Loin de tes yeux* et *Elle a mon cœur* (Susato, 1544), *Dites pourquoi, Petit Jacques était dans la cuisine* (*id.*, 1545), etc., toutes à 4 voix; Pelletier, dont deux chansons paraissent avoir eu un succès particulier : *Si mon malheur*, à 4 voix, qui figure dans le recueil de Moderne en 1538, dans celui de Kriesstein en 1540, dans les *Bicinia*, I, de 1545, et dans le recueil italien de Gardane, 1564 — et *Souvent amour me livre grand tourment*, insérée dans les mêmes recueils; Dutertre (52 chansons publiées dans les

recueils français); Goudeau (4 chansons, *ibid.*); Meigret (29 chansons, dans Attaingnant); Poilhiot (3 chansons, dans les recueils du même); Romain (4, *ibid.*); Boivin (12 chansons, dans les recueils d'Attaingnant, Le Roy et Duchemin); Dauxerre; Delafont (16 chansons à 4 voix); Demarle (12 chansons conservées); Guyon (16); Canis, auteur de compositions nombreuses, parmi lesquelles les chansons : *Je suis aimé de la plus belle*, à 4 voix (Susato, 1544); *Ma bouche chante, mon cœur pleure*, à 3 voix (Montanus, 1559); Crecquillon, Gosse, Vulfran, Bastard, Olivier, Puy, Simon, Devilliers, Du Muys, Plisson, Mittou, Josselme, Morel... Le 31e livre du recueil est exclusivement consacré à Jannequin et contient 30 chansons.

Pierre Attaingnant, le plus ancien imprimeur français de musique mesurée, employait des caractères — notes adhérant à un fragment de portée — provenant, depuis 1525, de l'atelier de Pierre Haultin (mort à Paris en 1580). Il mourut en 1549; quatre ans plus tard, sa veuve commença une nouvelle série de publications : *Premier livre contenant* xxvj *chansons nouvelles en musique à 4 parties en deux volumes imprimés par la Veufve de Pierre Attaingnant, demeurant à Paris en la rue de la Harpe, etc.,* xxiiii *de juillet MDLIII, avec privilège du Roy pour neuf ans.* Ce livre contenait des œuvres d'Andrault, Besancourt, Dubuisson, Gervaise, Goudimel, de Hauville, Herissant, Jacotin, Lachenet, Muret, Lerat, Dutertre.

Un des noms les plus célèbres de cette série est celui de Thomas Crecquillon qui, en 1544, était maître de chapelle de l'empereur Charles V, à Bruxelles, et mourut à Béthune en 1557. Il passe pour un des compositeurs les plus importants de la période comprise entre Josquin et Lassus. Il a écrit, avec un très grand nombre d'œuvres religieuses (onze messes, publiées en 1546 par Susato), plus de cent motets (publiés de 1543 à 1577), et un très grand nombre de chansons françaises, dont quelques-unes ont été reprises et légèrement remaniées par les compositeurs italiens; ainsi :

Ung gay bergier priait une bergière :
— « Allez, dit-elle, tirez-vous arrière. »

(A la 4e mesure, le ténor et le bassus reprennent le même motif.) Comme caractéristique de ses tendances générales on peut citer : *Pour un plaisir qui si peu dure*, à 4 voix (Susato, 1543); ***Prenez pitié du mal***, à 4 (*id.*); ***Recueillez-vous tous amoureux*** (recueil d'Ott,

Nuremberg, 1544); *Guérissez-moi du mal* et *Jamais en ce monde* (*id.*, *ibid.*); *Belle, donnez-moi un regard*, à 5 voix (Susato, 1545, et Le Roy, 1572); *J'ai vu sans yeux, Dieu! me faut-il tant de mal*, et *Dites pourquoi votre amitié*, à 5 voix (Phalèse, 1553); *O triste envie qui me tiens*, à 5 (*id.*); *A vous aimer veulx mettre mon attente*, à 4 (Phalèse, 1555); *Loin de tes yeux*, à 5 voix (Susato, 1555); *Oh! quel tourment en lieu de réconfort*, à 4 voix; *Par trop aimer ma dame*, à 4 voix, *Puisque malheur me tient si grand* (Phalèse, 1555); *Taire et souffrir ma douleur* (Duchemin, 1554); *Petite fleur, cointe et jolie* (Montanus, 1560). Des onze messes de Crecquillon, huit sont écrites sur des thèmes populaires et sept sur les thèmes des chansons suivantes : *Je prends en gré* (Susato, 1546), *Las! il faudra* (*id.*), *Pis ne me peut venir* (*id.*), *Mort m'a privé* (*id.*), *Doulce mémoire*, à 4 voix (Phalèse, 1570), *D'un petit mot* (*id.*), *Mille regrets*, à 6 voix (1568).

2° **Recueil publié à Lyon par Jacques Moderne.** — Un autre recueil très important, dont nous parlons ici pour suivre autant que possible l'ordre des dates, fut publié en 1538 par l'éditeur Jacques Moderne, musicien comme tous ses confrères, maître de chapelle à Notre-Dame de Lyon et imprimeur dans la même ville de 1532 à 1567, souvent appelé (à cause de son embonpoint) *le grand Jacques*, ou encore *Jacobus Modernus de Pinguento*. Le recueil a pour titre : Le Paragon (*sic*) des chansons *contenant plusieurs nouvelles et délectables chansons que oncques ne furent imprimées au singulier profit et délectation des musiciens*. Par une heureuse dérogation à l'usage, les quatre voix étaient réunies sur les mêmes feuillets. Les livres 2-5 parurent la même année; le 10[e] est de 1543. Les compositeurs mis à contribution sont, pour la plupart, ceux que nous avons déjà cités; les nouveaux s'appellent Gaspard Coste, dont Moderne a publié 15 chansons à 4 voix; Doussera (*Dieu te gard, bergière*, à 4 voix); Lafage (*Las! que te sert le doux parler?* à 4 voix); Gaulz (*Mon père me veut marier*, id.); Larcher (*Par ces propos*, id.), dont Phalèse et surtout Susato ont publié d'autres chansons : *D'amour me plains*, à 5 voix; *Je vois plusieurs en écoutant*, (id.); *Si je la tiens* (id.), *Peine me tourmente*, à 6 voix (Susato, 1544) et *Petit cœur franc*, à 8 voix (Susato, 1550).

3° **Recueils publiés par Nicolas Duchemin, Adrien Le Roy et Robert Ballard.** — A Paris, la grande collection d'Attain-

gnant eut pour suite ou complément celle que publia l'éditeur Nicolas Duchemin, dont le premier recueil a le titre suivant : *Premier livre contenant XXV chansons nouvelles à quatre parties en deux volumes, les meilleures et plus excellentes qu'on a pu choisir entre plusieurs non encore imprimées par l'advis et jugement de bons et scavants musiciens. Contractenor et Bassus. Chez Nicolas du Chemin, à l'enseigne du Gryphon d'argent, rue S. Jean de Latran. M. D. XLIX. avec privilège du Roy pour six ans.* Le superius et le ténor formaient le second volume de ce premier livre qui contenait des œuvres de Bastard, de Marle, Pagnier, Gervaise, Goudimel, Jannequin, James, Maillart, Regnes, Dutertre, Villiers, et qui fut réédité en 1551 ; il comprenait alors *XXVIII chansons anciennes à quatre parties, en quatre volumes, les meilleures et les plus excellentes (et les plus convenables aux instruments) que l'on a pu choisir en plusieurs livres par ci-devant imprimez, le tout nouvellement revu, corrigé et imprimé à Paris, chez Nicolas du Chemin, etc... M. D. L. I.* L'ensemble de la collection forma une série de dix-sept livres (petits volumes miniature, B. N. *Réserve Vm⁷ 199.*)

Deux autres célèbres éditeurs musiciens de Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard (associés depuis 1552, date du privilège accordé par Henri II, jusqu'en 1599) enrichirent la littérature déjà si abondante de la chanson d'un nouveau et très considérable recueil, plusieurs fois réédité, en tout ou partie, au cours du siècle : *Livre de Meslanges, contenant six vingtz chansons des plus rares et plus industrieuses qui se trouvent, soit des autheurs antiques, soit des plus mémorables de notre temps, composées à cinq, six, sept et huit parties, en six volumes. Superius, à Paris, de l'imprimerie d'Adrien le Roy, et Robert Ballard, imprimeurs du Roy, ruë Saint-Jean de Beauvais à l'enseigne Sainte Geneviève, 1560, avec privilège du Roy pour dix ans.* La préface est de Ronsard ; le grand poète musicien avait le sentiment des progrès accomplis dans cet art de la chanson « où se sont depuis six ou sept vingtz (*sic*) ans eslevez Josquin des Prez, Hennuyer de nacion (= *né dans le Hainaut*) et ses disciples, Mouton, Willard (*Willaërt*), Richaffort, Jannequin,

Maillard, Claudin, Moulu, Jacquet, Certon et, de notre temps, Arcadet, lequel ne cède en la perfection de cet art aux anciens, pour être inspiré de son Apollon, Charles de Lorraine ».

Arcadet, né en 1514 et mort à Paris vers 1557, est d'origine incertaine, probablement flamande. Il a fait partie, à Rome, de la chapelle papale (1540-1555) et, en 1555, il suivit le duc de Guise à Paris, où il eut le titre de *musicus regius* (1557). C'est un des compositeurs les plus célèbres et les plus féconds du XVI[e] siècle; avec un livre de messes à 3 et 5 voix (1557), et un livre de motets à 4 voix (1545), il a composé une multitude de chansons et de madrigaux sur paroles françaises et italiennes. Dans le premier livre des *Mélanges* de Le Roy et Ballard, se trouvent : *Fuyez, amans, d'Amour les rets*, à 6 voix; *Noble fleur d'excellence*, à 6; *Ne t'absente de moi, mon cœur!* à 5; *Aller me faut sur la verdure*, *id.* Dans les autres livres des Mélanges on trouve : *Amour se plaint*, *Celle que j'estime tant*, *Extrême amour*, *En ce mois délicieux*, *Du temps que j'estois amoureux*, *Dedans vos yeux*, *D'un extrême regret mortellement atteinte*, *Est-il douleur cruelle*, *Le cœur qui n'est point amoureux*, *Le temps coule et passe*, *J'en aime deux*, *Je ne t'accuse, Amour!*, *Nous boirons du vin clairet*, *Pour bien aimer*, etc., toutes chansons à 4 voix.

Les mêmes éditeurs publièrent en 1563 et 1567 (réédition en 1573), un premier, puis un second *Recueil des Recueils à quatre parties*, essais provisoires de synthèse. En 1569, ils donnèrent une nouvelle collection qui ne comprenait pas moins de vingt-cinq livres, chacun contenant en moyenne 25 chansons à 4 parties. Le titre du premier livre annonce *des Chansons en vau de ville*.

Le mot *vaudeville* (corruption de « chant *de la Vallée* » ou du « *Vau de Vire* » en Normandie) n'implique aucune particularité musicale, et indique seulement une composition voisine de l'art populaire et de tendance libertine. Le mot se trouve expliqué dans le titre du recueil suivant : *Recueil des plus beaux airs accompagnés des chansons à danser, ballets, chansons folâtres et Bacchanales, autrement dites vaudevilles*... à Caen, 1615, chez Jacques Mangeant.

Les vingt-quatre autres livres, chacun en 4 volumes, parurent en cette même année 1569; le troisième était presque entièrement consacré à Arcadet, dont il reproduisait 20 chansons, et qui, dans les cahiers suivants (IV[e], IX[e], XIV[e] et XVI[e] livres), occupe encore une place

prépondérante. Adrien Le Roy figure dans les livres I et II à titre de compositeur, avec les chansons à 4 : *Baisons-nous, belle*, *Est-ce pas mort*, *Oh! que d'ennuis*. Il y eut une réédition du livre VIII en 1572; les livres I, IV, V, VI, VII, XI, XIII, XVII, XIX furent réédités en 1573; les livres IX, XIII, XIV, XV, XX, en 1578; les livres X, XII, XXII et XXIII en 1583, et les livres XXIV et XXV, consacrés à Claude Lejeune et à Lassus, en 1587. Les nouveaux noms que ces publications permettent d'ajouter à la liste des chansonniers du xvi[e] siècle sont ceux des compositeurs : De Bussy (dont Le Roy donne, en 1569, 14 chansons à 4 : *A qui sera ma foi donnée*, *Astres et dieux*, *Au chant de l'alouette*, *Dieu te garde, bergère!*, *La rose fleurie*, *Le ciel bénin*, *Oh! qu'heureuse est ma fortune!* etc.); Entraigues, Grouzy, Mithou, Millot, Touteau, Penet, Formentin, Roussel, Desbordes, Bertrand, Rouince, Abran, Chevalier, Marchandi, Brecoy, Briault, La Grote, Du Caurroy, Maletty.
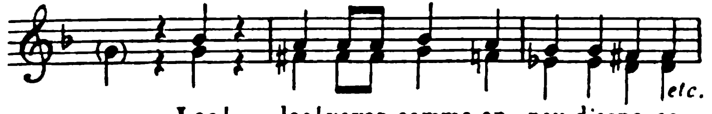
En 1570, chez Le Roy et Ballard, parut la *Musique* de Guillaume Costeley, *organiste ordinaire et valet de chambre du tres chrestien et très invincible roy de France Charles IX*, recueil de XXVIII chansons. Né et mort à Evreux (1531-1606), entouré d'admirateurs et d'ennemis français comme lui, Costeley avait le sentiment de sa haute valeur et de son originalité lorsqu'il priait ses amis de suivre, contre certains critiques, ce programme de défense :

> Ce Costeley n'a pas *d'un tel* le contrepoint;
> Il n'a pas *de cestuy* la pareille harmonie....
> J'ay quelque chose aussi que tous les deux n'ont point!

Il représente la période de maturité du genre. Il est à la fois contrepointiste et harmoniste : il sait tour à tour faire paraître et marcher les parties du même pas, à l'alignement vertical (comme dans *Allez, mes premières amours*), ou bien les égrener, les faire entrer une à une, à la fois diverses et apparentées comme les muses dont parle le poète :

> *.... facies non omnibus una,*
> *Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.*

Une des perles du recueil de 1570 est la chanson à 4 parties sur les jolis vers de Ronsard : *Mignonne, allons voir si la rose...* La traduction de la poésie par la musique est ici remarquable. Le poète use d'un artifice platonicien de composition, qui consiste à débuter par des idées très simples, familières, presque indifférentes (*Mignonne, allons voir...*), pour s'élever soudain à une pensée philosophique inattendue, puis à une conclusion galante (*Cueillez! cueillez votre jeunesse! etc.*). Le compositeur suit une autre méthode. Il débute par un contrepoint où le superius, puis le ténor imitent le contra. D'ailleurs, cette forme de style est tellement dans l'usage qu'elle n'implique aucune recherche pédante et peut même s'allier à une pointe de malice. L'essentiel, c'est que le progrès de la pensée, dans cette petite scène, est marqué par un contraste ingénieux. Au vers *Las! voyez comme en peu d'espace*, le bassus, qui n'a encore rien dit, fait son entrée, comme pour indiquer (plaisamment?) la gravité de l'observation; le premier *las!* est détaché avec à-propos, et les deux voix supérieures ont un chromatisme descendant fort ingénieux :



répété jusqu'à cinq fois. Le contrepoint et les entrées en imitations reparaissent dans la dernière partie, pour donner plus de relief à l'idée philosophique; et le bassus, qui s'est tu pendant huit nouvelles mesures de silence, se joint au tutti pour appuyer la conclusion avec autorité. Cette alternance du style fugué et du style en suite d'accords est l'équivalent des différences du *tempo* dans nos compositions modernes.

Les poésies de Ronsard reparaissent dans le recueil publié en 1579 sous le titre : *Poésies de P. de Ronsard et autres poètes, mises en musique à Quatre et cinq parties par* M. François Regnard, *à Paris, par Adrian le Roy et Robert Ballard* (une réédition de cet ouvrage a été donnée par M. Henry Expert dans la 15e livraison de ses *Maîtres musiciens*).

Les noms de Ronsard et de Baïf sont liés à une des tentatives les plus originales de la Renaissance, inspirée par les idées antiques dont on prétendait tirer une règle pour le rythme des modernes; elle montre sous un nouvel aspect le genre « Chanson » si riche et si varié. En Italie, en Allemagne, en France, on fut frappé du caractère *savant* de la versification gréco-latine : on voulut la prendre pour modèle; et comme, chez les anciens, les vers étaient chantés, il en résulta de vagues essais de réorganisation musicale, aussi bien dans l'art religieux que dans l'art profane.

L'italien Rossetti s'appuie sur l'autorité des anciens Grecs, pour justifier ses considérations sur le rythme et la valeur des syllabes; Architas et Aristoxène sont ses autorités. Il fait observer que dans l'introït *Gaudeamus Domino*, la syllabe *mi* est brève, et se trouve pourtant surmontée d'une ligature, comme si elle était longue, anomalie qui dans les hymnes et dans la psalmodie serait mauvaise. Gio. del Lago, dans sa *Brève introduction à la musique mesurée* (Venise, 1540) et dans le chapitre spécial qu'il consacre à la composition, pose le principe que sans la connaissance des *règles de la grammaire* (en latin dans le texte italien), on ne peut pas écrire de la musique, et que ne pas observer la « quantité » longue ou brève des syllabes, est un barbarisme. Il ajoute cette remarque judicieuse, que l'accent n'a aucune influence sur la quantité (*i accenti non hanno potesta alcuna di allungare ne abbreviare le sillabe*). Zarlino (*Istitut.* lib. IV, cap. 33, p. 341), Zacconi, Ponitio, Tigrini, Vanneo, posent les mêmes règles.

Cette tendance à considérer la quantité comme plus importante que l'accent amena les compositeurs à reproduire en musique les mètres de la poésie gréco-latine, soit en traitant les textes antiques comme ils auraient traité un texte italien, soit en se conformant à leur rythme, soit enfin en appliquant les règles de cette écriture à une langue moderne organisée sur un tout autre principe que celui de la quantité. Telles furent les compositions assez nombreuses publiées en Allemagne sur les poésies d'Horace.

C'est Conrad Celtes, un des premiers représentants de l'humanisme allemand, qui avait provoqué ces essais d'art et d'érudition.

Devant des sociétés de savants organisées par lui, il faisait des « conférences » à la fin desquelles on chantait des mélodies dans la manière antique (?). Nous en trouvons une partie dans le Recueil de TRITONIUS imprimé en 1507, à Augsbourg, par Œglin : *Melopoiæ sive harmoniæ tetracentiæ super XXII genera carminum Heroicorum, Elegiacorum, Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos Sodalitatis Litterariæ nostræ musicos* secundum naturas et tempora syllabarum et pedum *compositæ et regulatæ, ductu Chunradi Celtii.* C'est, comme on le voit, l'œuvre collective d'une sorte d'Académie; œuvre où l'on voulait être à la fois fidèle à la grammaire et très « expressif », car la qualité des mètres apparaissait comme connexe à celle des sentiments et même des mouvements du corps (... *collisiones et connubia pedum pro affectu animi, motu et gestu corporis*). — En 1526, fut publié à Augsbourg un recueil du même genre. — En 1534, LUDWIG SENFL (né en 1492 à Zurich, et alors de grande autorité musicale), reprit les mélodies de Tritonius dans des pièces où elles étaient exécutées par le ténor et harmonisées : *Varia Carminum genera quibus cum Horatius tum alii egregii Poetæ, Græci et Latini, veteres et recentiores, sacri et prophani usi sunt, suavissimis Harmoniis composita*, Ludwig Senfl (Formschneider, Nuremberg, 1534). Il faut ajouter les *Harmoniæ poeticæ*, 1539, du grand organiste allemand PAUL VON HOFHAIMER (1459-1537), les *Harmonies sur toutes les odes d'Horace, à 2, 3 et 4 voix* de BENEDICT DUCIS, élève de Josquin, et le recueil du même genre publié à Paris par Duchemin en 1555.

Dans les doléances sur les imperfections du chant liturgique lui-même, reparaît quelquefois (ce qui est un anachronisme ne tenant aucun compte de l'évolution du latin), l'idée de la *quantité*. Ainsi, en 1571, l'archevêque de Prague fait aux chantres cette recommandation : « ... domi provideant ut suo legitimo accentu ac melodia ac prosodia syllabarum *quantitate* proferantur et cantentur.... Reprehensionem sane nemo eorum evitare potest qui... *producenda corripiunt*, ac e contrario... *corripienda producunt* » (cité par Dom Molitor).

En France, l'admiration pour l'antiquité alla jusqu'à vouloir réorganiser le langage poétique en faisant une adaptation de la musique à cette nouveauté.

D'abord, poésie et musique étaient regardées comme inséparables. Le mot qui est dans la préface du recueil de Tritonius : *Humanistes et musiciens sont frères et doivent se donner la main*, trouva surtout son application en France sous les derniers Valois. L'enthousiasme érudit des poètes aimait à se jouer sur les deux versants du Parnasse, et l'illusion de faire œuvre antique, conforme à des chefs-d'œuvre si lointains, créait en eux une joie d'Argonautes

après la conquête de la Toison d'or. Jean le Maire, le poète officiel du règne de Louis XII, fait une place à Josquin et Loyset Compère dans son Temple de Vénus; Jodelle et Dorat chantent en latin et en français la gloire de Lassus, Cretin celle d'Okeghem. Dans son *Abrégé de l'Art poétique* (1565), Ronsard dit au poète : « Tu feras tes vers masculins et féminins tant qu'il te sera possible pour être plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née, car la poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une ou de plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix ». Et dans l'Epître placée en tête de ses Odes : « Et feray encores revenir si je puis l'usage de la lyre aujourd'hui ressuscitée en Italie, laquelle lyre seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste poids de leur gravité. » D'autre part, Lassus, Certon, Goudimel, Jannequin, les plus célèbres compositeurs mirent en musique les vers de Ronsard.

Ce goût et ces tendances archéologiques ne se contentèrent pas de déclarations oratoires : ils aboutirent à la création d'un art spécial dont Jacques de la Taille a donné les règles dans son traité : *Manière de faire des vers français comme en grec et en latin* et dont Baïf fut, avec le musicien Courville, le promoteur. Sur les conseils de Ramus, Claude de Buttet, Jean Passerat, d'Aubigné, Sainte-Marthe, Pasquier, firent des essais de versification fondés non sur le nombre des syllabes et l'accent tonique, mais sur la quantité, les éléments du langage étant mesurés par longues et par brèves; mais c'est Jean-Antoine de Baïf qui, avec son collaborateur préféré, Joachim Thibaut de Courville, fut le protagoniste de ce prétendu progrès, lequel n'était, chez les poètes, qu'une chimérique et dangereuse réaction. Il fonda, il fit approuver et patronner par le royal ami des Muses, Charles IX, une Académie « dressée à la manière des Anciens », dont les statuts se trouvent dans les manuscrits de Conrart (t. XIII, p. 589 et suiv., Bibl. de l'Arsenal); compagnie officiellement appelée « Académie de poésie et de musique », et qui avait pour objet : de « remettre en usage la musique selon sa perfection », c'est-à-dire en intime connexité avec les vers, de « renou-

veler l'ancienne façon de composer des vers *mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'art métrique* ». Le dimanche, « deux heures d'horloge durant », les académiciens devaient réciter et chanter leurs poèmes. Les feuilles de présence sur lesquelles signaient les académiciens seraient bien intéressantes aujourd'hui ; malheureusement elles ont été perdues.

En écrivant ce vers mignard :

Vous me tuez si doucement,

Baïf croyait, avec une naïveté touchante, réaliser le rythme
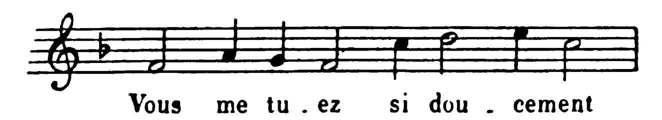
_ ◡◡ _ ◡ _ ◡ _

sans s'apercevoir que cette « mesure » était tout arbitraire, qu'elle n'avait aucune base dans l'organisation de la langue française, qu'il allait faire violence à l'usage pour le plier à cette conception indiscrète, et que le rythme employé aurait pu tout aussi bien être remplacé par un autre :

Vous me tuez si doucement

ou encore

Vous me tuez si doucement.

Jacques Mauduit (né et mort à Paris, 1557-1627), ami de Ronsard, met ainsi le vers de Baïf en musique dans une chansonnette à quatre parties :



Musicalement, ce rythme est très légitime ; mais il est une création libre de l'esprit musical. L'erreur consiste à croire qu'il peut être imposé au compositeur (comme c'était le cas, jusqu'à un certain point, pour la poésie antique) par le texte verbal.

Cf. *Chansonnettes mesurées de Ian-Antoine de Baif mises en musique à quatre parties, par Iacques Mauduit parisien, à Paris. MDLXXXVI par Adrien Le Roy et Robert Ballard Imprimeurs du*

Roy avec privilège de sa majesté pour dix ans. Réédition, mise en partition, et réduction sur deux portées avec clés usuelles par Henry Expert dans *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, 10e livraison, 1899.

Rapin, « le favori d'Apollon et des Muses », comme dit Mathurin Régnier, cultiva aussi ce genre de vers français « non encore chanté ». Un autre compositeur de France, le huguenot CLAUDIN LE JEUNE (1528-1602), se laissa séduire à ces chimères. « Nul ne donnait aux vers l'ordre et le bransle pareil », dit Nicolas Rapin en un vers qui, sous prétexte de rythme, devient arythmique comme ceux des décadents de la fin du XIXe siècle. Odet de la Noue voit en ses chansons des beautés auxquelles « l'ignorant sot » reste seul insensible.

L'œuvre principale du genre est le *Printemps* de CLAUDE LE JEUNE, où reparaissent l'*Alouette* et le *Rossignol* de Jannequin, enrichis d'une 5e voix et de parties nouvelles.

Le printemps de Claud. Le Ievne, natif de Valentienne, compositeur de la Musique de la chambre du Roy, à deux, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties à Paris, par la veusue (veuve) *R. Ballard et son Fils Pierre Ballard imprimeur en musique du Roy, demeurant rue S. Iehan de Beauvais à l'Enseigne du mont Parnasse, M. DCIII avec privilège de Sa Majesté* (Bibl. Ste-Geneviève). Réédition, dans la même forme que pour Mauduit, par H. Expert (*ibid.*, livr. 12, 13 et 14). « Les anciens qui ont traité de la musique, dit la Préface, l'ont divisée en deux parties : Harmonique et Rythmique.... La Rythmique a été mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effets merveilleux, émouvant par icelle les âmes des hommes à telles passions qu'ils voulaient; ce qu'ils ont voulu représenter sous les fables d'Orphée et d'Amphion qui adoucissaient le courage felon des bestes plus sauvages, et animaient les bois et les pierres jusques à les faire mouvoir et placer où bon leur semblait. Depuis, cette rythmique a été tellement négligée qu'elle s'est perduë du tout.... Personne ne s'est trouvé pour y apporter remède, jusques à Claudin le Jeune, qui s'est le premier enhardi de retirer cette pauvre Rythmique du tombeau où elle avait été de longtemps gisante, pour l'aparier à l'Harmonique. »

Le Printemps est un recueil de XXXIX pièces; les vers, très maniérés, chantent les fleurs, les oiseaux, l'amour, en une phraséologie banale, déjà désuète, dont le badinage est assez fade. C'est non pas *une* œuvre musicale, mais, sur des vers de Baïf, un recueil d'œuvres charmantes, ayant

bien le cachet de la Renaissance. Des 39 pièces qu'il contient, quelques-unes sont consacrées au « gay printemps », à l'éloge de la rose, au mois de may, au chardonneret, à l'aronde, au pinson, à la linotte, etc.; dans le texte des autres poèmes, on trouve des proverbes, des lamentations générales sur le sort des amants, des aphorismes sur les caprices et les antinomies de l'amour, des plaintes d'amoureux tour à tour ardent et transi, des malédictions de galant éconduit, des mignardises et mièvreries de troubadour, de jolis traits de passion poétique. Phaéton, Icare, Typhée, Bellérophon, Jupiter, Vénus, Cupidon, Atalante y sont nommés; et des souvenirs de Virgile viennent étoffer les formules de certains serments. Le sujet des pièces XIII-XXV pourrait être difficilement rattaché à une saison de l'année plutôt qu'à une autre. Sur les paroles de ce florilège de thèmes galants présentés dans un cadre printanier, Claude Le Jeune a écrit une musique très sérieuse, en usant de la lyre aux grandes cordes.

Ma mignonne, je vois bien
Qu'il faudra que je vous laisse
Et que je ne puis en rien
Adoucir votre rudesse.

Cette plainte tout individuelle est redite tour à tour, avec entrées canoniques, par un *dessus* (= *soprano discant*), un *second dessus*, *hautes-contre* I et II (= *alti*), *tailles* I et II (= *ténors*), *basses-contre* I et II (= *contr'alti*).

Cette musique est d'ailleurs pleine de charme et d'un intérêt de premier ordre, réclamant à peine, pour être sentie du lecteur moderne, un petit effort de l'esprit historique. L'ensemble n'est ni plus ni moins artificiel que les ouvrages du XIX[e] siècle dont le sujet est emprunté au même ordre de faits et d'idées. L'originalité consiste dans l'effort très sincère du musicien — effort heureux le plus souvent — pour adapter à l'expression de certains sentiments des ressources de style et des cadres d'écriture qui, nécessairement, impliquaient une sorte de lutte entre le fonds et la forme. Telle est au moins l'impression que nous avons; peut-être les contemporains en jugeaient-ils autrement. Mais j'ose dire que, comme certaines vieilles tapis-

series sur lesquelles ont passé plusieurs siècles, c'est aujourd'hui surtout que ces compositions apparaissent avec tout leur prix. Le Jeune veut chanter l'amour; et le seul système dont il puisse se servir est celui des modes liturgiques, des modes du plain chant, qu'il transpose en les altérant à peine; il veut traduire ce qu'il y a de plus délicat et de plus tendre dans le cœur humain, peindre ce qu'il y a de plus frais et de plus léger dans la nature : et les formes que le savoir traditionnel met sous sa main, sont celles du contrepoint d'école, mise en marche un peu lourde mais quasi nécessaire de la pensée musicale pour celui qui écrit à 5, 6, 7 ou 8 parties. Ceci — d'après nos habitudes modernes — ne va guère avec cela; mais une grande application d'artiste, chez qui la science égale la foi et l'ingénuité, arrive à faire de l'harmonie et de l'expression avec ces contraires. C'est quelque chose d'analogue à la maîtrise de J.-S. Bach pliant la fugue aux exigences de sa fantaisie et la transformant en « morceau de genre »; ou c'est encore une conquête semblable à celle de Ronsard exprimant avec la langue transformée du moyen âge de grandes idées philosophiques empruntées à la « doctrine » des Grecs. Il est plus que singulier, il est touchant de voir une technique de ce caractère mise avec conviction au service de telles paroles :

> Son fils Amour qui a volé des cieux
> Ayant de lys et de roses la face,
> Des mêmes coups de ses traits gracieux,
> S'il blesse à mort, il donne aussi la grâce;

ou encore :

> Perdre le sens devant vous,
> Trembler, épris, et changer
> Teint et regard, et maintien :
> D'où vient cela, je vous prie?
> De quoy, comment et pourquoy?
> Dites-le-moy, dites-le-moy, je vous prie!

Alors même qu'un seul personnage parle (*Ma mignonne, je me plains de votre rigueur si forte*) Le Jeune étage sa composition à 4 parties : *dessus* (soprano), *haute-contre* (alto), *taille* (ténor), *basse-contre*. Il ajoute parfois une « cinquième » voix (second soprano), ou une seconde taille,

(comme dans le *Chant de l'alouette*), une « sixième » (second alto), et une seconde basse-contre, (comme dans la pièce : *Amour quand fus-tu né?*) Le dédoublement des voix le conduit jusqu'à l'écriture à huit parties réelles (comme à la fin de la pièce *Ma mignonne*), ce qui donne à la chanson l'ampleur de la grande composition vocale. Il emploie tantôt la forme harmonique où l'accord des parties se fait, pour ainsi dire, verticalement, par l'égalité des valeurs et la simultanéité de l'émission, tantôt la forme fuguée du motet, avec des entrées canoniques, des imitations plus ou moins rigoureuses. Le maintien du discours musical dans l'emploi des accords consonants lui donne, d'après notre point de vue, une certaine monotonie; et le souci de la construction nuit à la variété de la pensée rythmique, sinon à la mélodie : mais partout règne une grâce très fine et un « sentiment » qui, pour être enveloppé d'une rhétorique un peu compassée encore, est très réel. Il n'y a pas de gros effets descriptifs et réalistes, à la manière de Jannequin, mais une adaptation sobre et toujours musicale de la phrase mélodique au caractère général et aux détails importants de la phrase verbale : art à la fois savant et jeune, traditionnel et neuf, où le *métier* s'assouplit aux délicatesses de l'expression, remarquable par une grande probité de facture et la mise en œuvre d'un système de composition où la tricherie, voire le remplissage, sont impossibles.

Un des caractères originaux du *Printemps* est dans les pièces nombreuses où la musique s'astreint à respecter le rythme des « vers mesurés » chers à Baïf et à Rapin. — Fantaisie à mettre au même rang que certaines imaginations de Meigret, de Pelletier et de P. de la Ramée en matière d'orthographe! Il suffit de lire les vers de Rapin sur Claude Le Jeune pour voir que cette méthode aboutissait à des monstres, comme le vers suivant de Rapin qui prétend au titre d'hexamètre :

Nul ne *sçavait* marquer *comme* lui la cadence de leur chant.

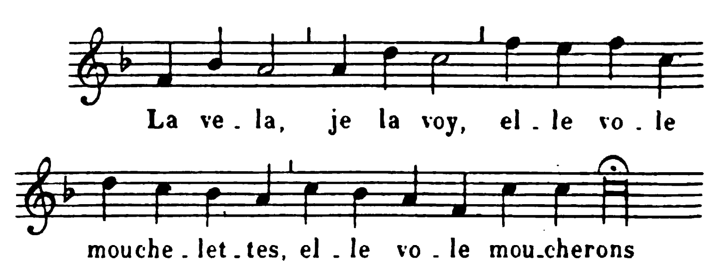
Vouloir que la musique épousât et justifiât ce système était une chimère dangereuse! Le compositeur n'arrive —

en apparence — à reproduire le dessin du vers qu'en donnant à toutes les voix le même rythme, ce qui est contraire au contrepoint. Veut-il remplacer certaines valeurs par leur résolution? Il tombe dans l'arbitraire, et, lorsqu'il emploie les doubles croches (v. l'édition Henry Expert, fasç. 3, p. 14, 17, 26, 27, 39, 44, etc.), il viole le principe du gènre, puisque les anciens ne subdivisaient jamais la brève, considérée comme temps premier.

Dans une des pièces les plus gracieuses du *Printemps*, on trouve les vers suivants :

> La belle Aronde, messagère de la gaye saison
> Est venu', je l'ai veu';
> Elle vole mouchelètes, elle vole moucherons,
> La vela, je la voy, je recognoy le dos noir,
> Je l'y voy le ventre blanc qui l'y tréluit au soleil.
> *La vela, je la voy, elle vole mouchelètes, elle vole moucherons.*

Le Jeune note ainsi ce dernier vers :



C'est une période musicale à quatre membres, excellente et charmante par l'expression. Quel intérêt y a-t-il pour le poète à l'accompagner de ce schéma rythmique :

◡◡– ' ◡◡– ' ◡◡◡◡◡◡◡◡ ' ◡◡◡◡◡◡◡◡–̑ ?

On pourrait dire que l'antiquité grecque ou latine ne saurait fournir ici matière à un rapprochement et n'a rien à voir en cette affaire pour plusieurs raisons, dont la première est qu'une succession de quatorze brèves est absolument inconnue aux poètes anciens (cf. la pièce X, *Pastourelles joliettes et fidèles pastoureaux*). Pas davantage, le compositeur ne saurait rattacher ce rythme à la formule verbale sur laquelle il a travaillé. En le créant, il a fait office de musicien pur, comparable à tout autre musicien de
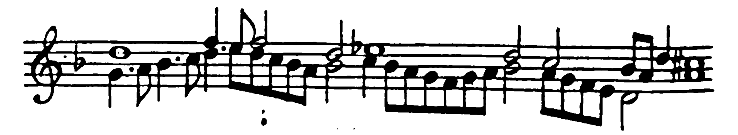
toute autre époque. Il n'est pas une seule mélodie, de n'importe quel temps, qui (si l'indivisibilité du temps premier, noire ou croche, est respectée) ne puisse donner lieu à un schéma du même genre indiquant l'ordre de succession des différentes durées.

Que reste-t-il donc pour établir un lien entre l'œuvre des musiciens humanistes du xvi[e] siècle et le lyrisme antique? Deux choses importantes, mais auxquelles ni Le Jeune ni Mauduit ne paraissaient songer. La première, c'est d'abord que la composition d'une période dans une ode antique, comme celle d'un Pindare, est, dans une très large mesure, une libre invention mélodique, et que le rapport de la noire à la blanche, ou de la croche à la noire, dans les œuvres analogues des modernes, peut, cela va sans dire, être représenté par celui de la brève à la longue : ⏑–; c'est ensuite que, pour constituer cette période, le compositeur antique enchaîne des membres de phrase de durées tantôt égales, tantôt inégales, et rien de plus. En d'autres termes : le lyrisme antique ne connaît rien de semblable à notre barre de mesure séparant des groupes de valeurs identiques ou équivalents (comme dans la poésie non chantée ou dans le lyrisme inférieur); il ne connaît que les divisions rythmiques analogues à celles qui distinguent les membres de notre période musicale : par quoi est suggérée cette idée que, dans l'art moderne, la barre de mesure est une intruse, contraire, en soi, à l'esprit du lyrisme. Sans doute, des philologues très autorisés ont soutenu la thèse de l'équivalence des « pieds » dans le lyrisme grec, ce qui revient à y reconnaître l'observation d'une « mesure ». Un des arguments qu'on a fait valoir en l'absence d'un texte non équivoque, est la nécessité d'assurer, au point de vue pratique, la bonne marche d'un choral en le soumettant à une discipline régulière. Mais le chant grégorien et les compositions mêmes de Mauduit ou de Le Jeune, l'exécution très satisfaisante qui en est donnée encore aujourd'hui sous la direction de chefs qui ne « battent pas la *mesure* » et se bornent à suivre toutes les ondulations de la ligne mélodique, montrent que cette raison est à rejeter. Pour le chant lyrique des anciens comme pour le chant moderne, la mesure est une invention tardive, un ajout de grammai-

riens fâcheusement embarrassés dans leurs analyses par des préoccupations d'école. Les grands lyriques grecs, remarquons-le, n'ont jamais fait la théorie de leur art. Et on conçoit fort bien qu'ils aient pu s'en passer; pas davantage, le mélodiste de nos jours n'a besoin d'une théorie sur les durées inégales qui peuvent entrer dans la composition d'un chant. La division du discours musical en périodes et en membres de phrase était une loi doublement imposée par la logique naturelle de la pensée et par la respiration du chanteur; quant à la construction antistrophique, où reparaît, mais de façon beaucoup moins mesquine, le principe de l'équivalence des groupes, l'instinct du rythme et de la symétrie (fortifié par l'habitude des grands mouvements d'ensemble chorégraphiques) suffisait à la trouver.

Baïf et Rapin commettaient donc une erreur grave en confondant un phénomène musical avec un phénomène linguistique et en demandant au poète de remplir une fonction réservée au compositeur; mais Mauduit et Le Jeune auraient rendu les plus grands services si, à leur exemple, et en donnant à leur système toutes ses conséquences, la musique ultérieure, vocale ou instrumentale (car les deux cas sont exactement pareils), avait adopté, avec la suppression de la barre de mesure, l'écriture sur lignes d'inégale longueur représentant, comme dans les odes d'un Pindare, les diverses et inégales parties de la période ou de la strophe.
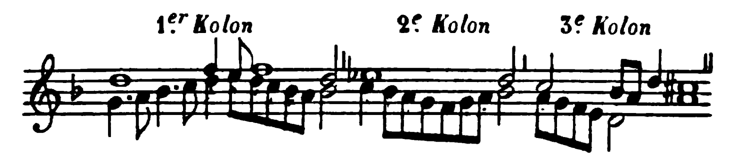
Il est étrange que des compositions dont le but avoué est de restaurer la Rythmique « en la tirant de son tombeau », donnent parfois au contraire l'impression d'une phraséologie inorganique et arythmique. Telle la phrase :



Il serait inutile et très maladroit de la scander ainsi :



Elle doit conserver sa souplesse dans la forme suivante :



Il convient donc d'apprécier Le Jeune sans tenir compte de ses théories. C'est un contrepointiste *expressif*, cherchant l'image du sentiment et des idées, doué d'une imagination vive et naïve, ayant beaucoup de grâce, attentif parfois à la traduction pittoresque des paroles, mais appliquant, par tradition, un système qui visiblement ne convenait plus à de telles tendances. Il lui arrive communément d'employer les formes d'exposition du motet religieux dans le badinage galant où l'on chante l'Amour qui descend des cieux, « ayant de lys et de roses la face » ; il emploie le style fugué en célébrant une vague « mignonne », tout comme Palestrina dans les motets où il chante la Vierge Marie. L'usage des modes du plain chant transposés, l'emploi du mineur, les imitations, en un mot cette science mise au service de textes littéraires si minces, font l'originalité à la fois magistrale et naïve, la saveur de ses œuvres.

En France, Nicolas Duchemin publia en 1555 une œuvre de Claude Goudimel avec ce titre : « Q. Horatii Flacci... odæ omnes *quotquot carminum generibus* differunt, ad rythmos redactæ », ce qui laisse supposer des airs différents pour chacun des divers « genera carminum » et un même air, — selon l'image que devait adopter plus tard le Caveau du xviiie siècle — pour des odes de même type. — Le manuscrit français 18,098 de la B. N. portant la date de 1581, contient (feuillet 13,) l'ode *Jam satis terris nivis*... mise en musique pour une voix seule. Comme le remarque P. M. Masson (*Revue musicale*, 15 juillet 1906), les valeurs longues et brèves du texte littéraire n'ont pas toujours leur équivalent dans le texte musical. Il faut aller jusqu'au début du xviie siècle pour retrouver de nouvelles tentatives de ce genre. Dans son *Harmonie universelle*, Mersenne cite deux odes d'Horace mises en musique par M. Du Chemin, « advocat au Parlement, qui a déjà mis les odes de Pindare en musique suivant la mesure et le propre mouvement que requiert la mesure de chaque vers ». — Dans l'*Anacréon* de Gail (2e édit. 1797), il y a quatre odes mises en musique avec des paroles dont le grec est écrit à la française.

4° **Chansons françaises publiées à Anvers par Susato, Pierre Phalèse, Jean Bellère et Waelrant.** — A Anvers (et à Louvain), la chanson française fut vulgarisée par des éditeurs aussi illustres que ceux de Paris et de Lyon : Susato, que Schlick, l'organiste de Heidelberg, comptait parmi « les autorités les plus hautes », et que Virdung, en 1511, appelait « son maître »; Pierre Phalèse (1510-1579) et son associé à partir de 1572, Jean Bellère, qui eut pour successeurs sa veuve puis son fils Balthasar, dont le catalogue, publié en 1603-1605, a été trouvé par de Coussemaker dans la Bibliothèque de Douai; Waelrant (1517? — 1595), compositeur théoricien et chanteur en même temps qu'imprimeur.

De Susato, nous signalerons une publication importante, en 1543 : *Premier livre des chansons à quatre parties auquel sont contenues trente et une nouvelles chansons convenables tant à la voix comme aux instruments, imprimées en Anvers par Tylman Susato, imprimeur et correcteur de musique, demeurant audict Anvers, auprès de la nouvelle Bource en la rue des douze Moys, avec grace et privilège de sa majesté pour trois ans. L'an M. D. XLIII, au mois de novembre* ». Quatorze livres de cette collection parurent en 1544, 1545, 1549, 1550 et 1555. Le dernier, contenant 26 chansons à 5 parties, est dédié à « Très illustre et très vertueuse dame Marie, reine d'Hongrie » (*sic*).
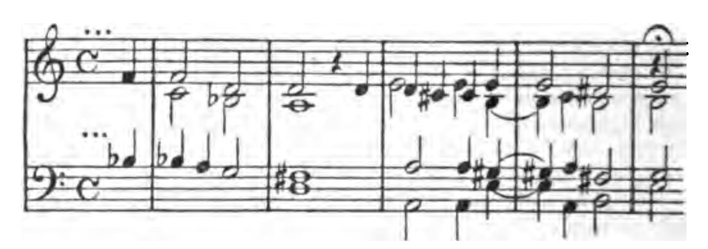
Phalèse, en 1553, donna le *Premier livre des chansons à cinq et six parties nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instruments comme à la voix, imprimé à Louvain par Pierre Phalèse, pour lui et Martin Rotaire, l'an M. D. LIII avec grace et privilège.* Le second livre parut la même année; le troisième, consacré aux chansons de Lassus, fut édité en 1560, 1566 et 1576. En 1554, Phalèse édita un premier, un second et un tiers livres de « chansons nouvelles », collection qui, jusqu'en 1560, comprit sept livres; enfin, en 1560, il publia un *Premier livre du Recueil des Fleurs produictes de la divine musique à trois parties par Clemens non papa, Thomas Crequillon et autres excellents musiciens*, imprimé à Louvain (réédité en 1569, année où parurent les second et troisième livres du Recueil).

La plupart des compositeurs figurant dans ces collections ne sont pas Français d'origine; leur application à cultiver le genre « chanson française » n'en est que plus remarquable.

Clément (Jacob Clemens), né vers 1500, mort vers 1558, maître de chapelle à Anvers, surnommé *non papa* pour le distinguer des divers papes qui ont porté ce nom et en particulier de Clément VII (1523-1534), est un contrepointiste néerlandais et un des compositeurs les plus abondants du xvi[e] siècle. Ses œuvres ont pour tendance la réunion de la technique la plus savante avec l'art populaire. On a de lui cinq messes (publiées par Phalèse en 1570) dont une est sur le thème *J'ai veu le cerf*, à 5 voix; 4 livres de Psaumes (*Souterliedekens*) à 3 voix, sur des mélodies populaires; 7 livres de motets à 4 voix, et un grand nombre de « chansons », narratives et lyriques, sentimentales et légères, dont voici quelques *incipit* : *Toutes les nuits je ne pense qu'à vous*; *Venez, mes serfs, et Bacchus adorons*; *Sur la verdure du pré florissant*; *Qu'en dites-vous, Madame? Plus chaud que le feu*; *Puisque voulez que je vous laisse*; *Le départir est sans département*; *Languirai-je toujours? Je prens en gré la dure mort*; *Jeune gallant*; *Hélas! m'amour*; *Frisque et gaillard*; *Entre vous, filles*; *En attendant d'amour la jouissance*; *D'un nouveau dard*; *Congé je prends*; *Au joli bosquet croist la violette*; *Adieu, délices de mon cœur*; *Adieu, magnifiques festins*; *A demy mort par maladie*; *Aimer est ma vie*; *Espérant d'avoir quelque bien*; *Las! je languis*; *Si par trop boire* (à 5 voix); *La margueritte est une belle fleur, Languir me fais, Me retirer d'elle ne m'est possible* (à 6 voix); *Amour au cœur me, point* (à 8 voix)...

Celui des grands compositeurs étrangers dont les œuvres font le plus d'honneur à la chanson française est Orlandus de Lassus (né à Mons en 1532, mort à Munich en 1594), qui par le nombre formidable et la diversité de ses œuvres appartient à la fois à l'Italie, à la Bavière, à la France. Ici, nous ne voyons en lui que l'auteur de pièces comme *Ardent amour, Au temps jadis, Mon cœur se recommande à vous*, *Suzanne, un jour d'amour*, *Elle s'en va de moi*, à 5 voix, etc... La chanson de la *Nuit*, « par la richesse et la variété du développement, la puissance de l'expression, la profondeur de l'harmonie et la fermeté de la ligne mélodique, peut passer pour un des modèles accomplis du genre » (L. Laloy, *Revue musicale*, 1901). Dans cette pièce, Lassus est un musicien supérieur en ce sens qu'ayant à traiter des idées descriptives il ne se disperse pas, comme Jannequin, en imitations réalistes et menus détails pittoresques, mais sait trouver la couleur et le pathétique dans une musicalité toujours très artistique, sévère même, d'une

tenue un peu compassée et très distinguée, ne sacrifiant jamais à l' « effet », et néanmoins appropriée au sujet. Ainsi, ayant à peindre la nuit qui couvre d'une ombre très douce « la terre et les cieux », il arrive à produire une impression de grandeur illimitée et de charme enveloppant par le chromatisme et par l'imprévu de modulations qui estompent la ligne mélodique :



Nous ne croirions pas trahir la pensée de ce texte en y introduisant des points d'orgue, comme ceux des chorals de Bach. « Après cette majestueuse entrée, le mouvement s'accélère un peu : un motif pointé passe successivement au contra et au ténor, au bassus et enfin au superius, s'élevant de la *Terre* aux *Cieux*. La phrase suivante, *Aussi doux...*, commence à mi-voix sur un accord de *sol* majeur, passe en *ut*, puis en *si* ♭ par un enchaînement de seconde que nous ne nous permettons plus, mais dont R. de Lassus aime la vigueur; et, de nouveau, le chromatique attendrit la conclusion. Un joli mouvement descendant, en imitation, illustre les mots *Faict couler du ciel*, et le sommeil descend encore, avec d'admirables retards à chaque note du superius, jusqu'au *ré* final qui forme cadence. Une seconde partie commence ici, plus mouvementée, plus développée : le jour succède à la nuit. » (Louis Laloy.)

Deux autres publications de Phalèse se rapportent à notre sujet : 1° en 1574, *La fleur des chansons à trois parties contenant un recueil, produit de la divine musique de* Jehan Castro, Severin Cornet, Faignient, *et autres excellens autheurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons. A Louvain, chez Pierre Phalèse... et en Anvers, chez Jean Bellère, à l'Aigle d'Or.* Ce recueil contient 99 chansons, dont 41 chansons de Jean de Castro, compositeur né à Evreux; entre autres ouvrages, on a de lui : *Chansons, odes et sonnets par P. de Ronsard, à 4 et 8 voix*, 1576; *Chansons, stances, sonnets et épigrammes* à 2 voix, 1592; *Quintines, Sextines, Sonnets à 5 voix*, 1592; en 1597, *Le*

rossignol musical des chansons de divers et excellens autheurs de nostre temps. à quatre, cinq et six parties, nouvellement recueillies et mises en lumière, en Anvers, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré. Ce répertoire contient 50 chansons de compositeurs différents, parmi lesquels nous pouvons relever les noms de BERNARD, CAIGNET (*Rossignolet du bois qui chante*, et *Quand je pense*, à 6 voix), DE LA CASSAGNE, PH. ROGIER, etc.

WAELRANT publia en 1556 le *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons* (spirituelles) à 4 parties. — La veuve de Jean Bellère donna à Anvers, en 1597, un livre de 51 chansons « accommodées tant aux instruments comme aux voix ».

Bibliographie.

Bien que ce chapitre soit déjà surchargé de bibliographie, nous sommes loin d'avoir épuisé l'indication des sources. Longue est la série des *Tablatures de luth* italiennes où apparaît la chanson française : « à partir de 1536, dit O. Chilesotti, ce fut parmi les luthistes à qui rechercherait des chansons françaises de toute sorte, et les transposerait sans s'occuper de choisir celles qui se prêtaient le mieux aux moyens de l'instrument ». Telles sont les Tablatures de FRANCESCO MILANESE et M. PERINO FIORENTINO (Venise, Gardane, 1546 et 1547), de SIMON GIUTZLER (*ibid.*, même date), de DOMINICO BIANCHINI, de MELCHIORO DE BARBERI PADOANO (Scotto, 1549), de JULIO ABONDANTE (*id.*, 1548), d'ANTONIO ROTTA (Gardane, 1546), de IO. MARIA DA CREMA (*id.*, même date), DEL ROTTA, de SIMONE MOLINARO GENOVESE (Venise, chez Riccardo Amadino, 1589), etc... Voir *La Chanson française au XVI[e] siècle*, par le D[r] OSCAR CHILESOTTI (*Revue musicale*, 1902, p. 63-71, et 203-206. L'auteur donne la reconstitution en notation moderne de dix chansons françaises prises dans les recueils qui viennent d'être cités). — Sur le même sujet : ROB. EITNER, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts* (Berlin, 1877, en collaboration avec FR. X. HABERL, A. LAGERBERG et C. F. POHL; très utile, donnant l'incipit des chansons françaises, mais très incomplet). HENRY EXPERT, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, rééditions très soignées des compositeurs du XVI[e] siècle, paraissant depuis 1894, Paris, chez Leduc. LOUIS LALOY, *La chanson française au XVI[e] siècle* (dans la *Revue musicale* de 1901). MICHEL BRENET, *Musique et musiciens de l'ancienne France* (1 vol., 1911, chez Alcan; contient une importante étude sur les origines de la musique descriptive). — J. DENAIS : *Un musicien du XVI[e] siècle, Jehan Chardavoine, de Beaufort en Anjou, et le premier recueil de chansons populaires* (Paris, 1889, in-8°; à la Bibl. de l'Opéra, n° 8194).

Sur l'humanisme musical, cf. P. M. MASSON, *Les Odes d'Horace en musique au XVI[e] siècle* (dans la *Revue musicale* de 1905, p. 355 et suiv.); R. VON LILIENCRON, *Die horazischen Metren in deutschen Compositionen des XVI. Jahrhunderts* (dans la *Vierteljahrschr. f. Mus. Wiss.* 1887). — La Bibl. N. possède deux livres des *Sonnets de Ronsard mis en musique à 4 parties*, in-4°, oblong, Ballard, 1608 (Réserve, Vm[7] 250-2; incomplet).

CHAPITRE XXVIII

LES MADRIGALISTES ITALIENS

Les genres de composition profane; caractères généraux du madrigal. — Influence de l'art étranger; les compositeurs français et néerlandais en Italie : Verdelot, Willaert, Arcadet. — Compositeurs d'origine purement italienne. — Le madrigal jusqu'en 1555. — Réapparition du genre chromatique. — Palestrina; ses successeurs et ceux de Willaert. — Rayonnement de l'Italie musicale. — Cosmopolitisme des recueils de madrigaux en Allemagne et en Angleterre.

Nous allons retrouver la chanson française en Italie, où elle a presque autant de vogue que son frère, le madrigal.

C'est surtout chez les compositeurs du Nord que, durant les derniers siècles du moyen âge, la polyphonie vocale a été cultivée. Les Italiens, dans leur musique profane, montrèrent un esprit un peu spécial. Pour des raisons nombreuses qui tiennent au caractère de la race et aux circonstances de son développement, au goût de l'individualisme, à la richesse de l'art populaire, à la nature d'une foi religieuse qui, voyant les choses un peu du dehors, considérait certaines formes comme réservées à l'Église, les Italiens ont préféré avec assez de persistance, aux déploiements a cappella, la monodie accompagnée (avec le luth); et alors même que, sous l'influence des modes étrangères, ils écrivirent des chœurs en contrepoint purement vocal, le principe monodique resta souvent reconnaissable dans les formes nouvelles de leurs ouvrages. Donnons d'abord quelques définitions.

En Italie, les genres profanes, dont les premiers apparaissent sur la limite indécise de l'art populaire et de

l'art savant, sont la *frottole*, le *strambotto*, la *villanella*, la *canzone*, le *madrigal*. La *frottole*, qui se rattache à l'ancienne ballade (air de danse avec refrain), est une composition très simple où l'on peut reconnaître la forme tripartite, la répétition de la première phrase et la coda de la dernière encadrant la partie du milieu. Le contrepoint note contre note y est assez grossier; des quatre parties, le superius seul semble avoir été chanté, les voix faisant bloc d'accompagnement et d'harmonie au-dessous de lui. Il est probable que les Italiens auraient vu avec déplaisir un air populaire traité — ou maltraité — à la façon des musiciens néerlandais. Les mélodies sont syllabiques, sauf dans les clausules où elles s'agrémentent de quelques mélismes. Quand on voit le bassus faire, pour finir, un saut d'octave, il est difficile de songer à une exécution vocale.

Les œuvres des frottolistes se trouvent dans les recueils un peu disparates de Petrucci (livres I-IV, 1504; livres V et VI, 1505; livres VII et VIII, 1507; IX, 1508, contenant 581 pièces italiennes à 3 et 4 voix). Les compositeurs les plus importants sont Marco Cara, qui, dans sa ville natale, de 1495 à 1525, fut très en faveur à la cour de Gonzague de Mantoue, et Bartolommeo Tromboncino. Ces recueils contiennent aussi quelques spécimens du genre qui représente l'ancienne chanson italienne aux XIVe-XVe siècles, le *strambotto* ou *rispetto d'amore*, formé de deux phrases qui se répètent 4 fois de façon à couvrir un texte littéraire de 8 vers, et où l'accompagnement instrumental est continu. La *villanella* (correspondant, sous la forme primitive populaire, et au *vaudeville* français et au *Gassenhawerlin* allemand), à partir de 1560, remplace l'ancienne *villota*; elle est écrite, au XVIe siècle, en contrepoint note contre note, formant suite d'accords consonants : elle ne se distinguera guère du madrigal que par le comique très libre des paroles. Ce genre, sans faire école, a eu une certaine influence en Allemagne et en France.

Le *madrigal*, genre traditionnel, créé d'abord par les poètes et arrivé à son apogée au XVIe siècle, est une composition sur un sujet profane (pastoral ou sentimental), écrite pour voix seules, harmoniquement ou en contrepoint très artistique; il tend à donner un équivalent musical aux poèmes de Pétrarque et de Boccace. La *canzone* (dont le sens n'a jamais été très précis, surtout à la fin du XVIe siècle) désigne une forme plus populaire, où le contrepoint ignore les imitations savantes et emploie volontiers la marche

note contre note. Enfin les *canzone francesi* sont, pour les Italiens de la Renaissance, des œuvres qui, écrites dans le style de l'école de Jannequin, ont la vive allure, l'agrément poussé parfois jusqu'à la gaudriole, cet attrait romanesque et plaisant qui, à tort ou à raison, passaient pour représenter l'esprit français.

Le madrigal italien a eu presque autant de rayonnement international que la chanson française. Il a séduit les compositeurs des Pays-Bas, et leur a même imposé, par une sorte de compromis, certaines modifications techniques (exclusion du *cantus firmus* ou chant donné, abandon de l'écriture purement fuguée). En France, la poésie madrigalesque fut cultivée pour la première fois par Melin de Saint-Gelais; en Allemagne, elle fut introduite par le beau-frère du grand Schütz, le théologien-musicien de Leipzig, ZIEGLER, qui dit en parlant du genre : « En ce qui concerne la forme de ces madrigaux... il n'est pas de poème qui use d'une plus grande liberté ».

Pour ce texte de CASPAR ZIEGLER, important puisqu'il donne une définition du genre, voici l'indication exacte de la source : *Von den Madrigalen einer schönen und zur Musik bequemesten Art Verse, wie sie nach der Italianer Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten, nebst etlichen Exemplen* (Leipzig, Verlag Christian Kirchner, 1653).

Le texte du madrigal est formé d'un certain nombre de strophes libres, sans règle pour la distribution des rimes, ayant de 5 à 16 vers inégaux, formés chacun de 7 (rarement 5) à 11 syllabes. La même liberté règne dans le choix des sujets traités et dans les modalités de l'écriture musicale. Musicalement, le madrigal permet d'étudier toutes les nouveautés du XVIe siècle : dissolution progressive des anciens modes diatoniques, libre emploi des dissonances, hardiesses du chromatisme. Parfois, il laisse la même impression que les œuvres religieuses, et on ne saurait s'en étonner : la technique était la même, et depuis longtemps la composition de messes sur des thèmes populaires avait mêlé le profane et le sacré. En somme, le madrigal a été le lieu d'élaboration d'un grand nombre de progrès : il a accentué, par son influence, la transformation

de la musique d'Église; un de ses points d'aboutissement sera le chœur d'opéra.

Les œuvres représentant les divers genres qui viennent d'être indiqués sont, comme en France, extrêmement nombreuses. Ainsi que dans les autres pays, c'est par séries de « livres » qu'ont lieu les publications. Leurs titres aimables et ingénieux montrent que le madrigal était goûté avec passion — autant que le sera plus tard l'opéra — et qu'il attirait à soi toute l'activité musicale non dépensée autour des autels. C'est là que les besoins purement humains de l'esprit et du cœur trouvent leur libre satisfaction et que se fait la réconciliation des doctrines d'école avec la vie et l'expression de la vie. Les répertoires sont d'autant plus considérables que, sous l'impulsion initiale de la France et des Pays-Bas, le genre a créé une sorte de musique internationale; il a conquis peu à peu la majorité des pays d'Europe, comme autrefois le chant grégorien. Déjà les premiers recueils de Petrucci réunissaient des compositeurs français, néerlandais, allemands, espagnols, italiens (les Anglais seuls manquent à la collection); il en est à peu près de même de tous les recueils suivants. Alors même qu'un grand nom est en vedette dans les titres, quelques pièces exotiques sont ajoutées et maintiennent le caractère cosmopolite du florilège. Pour que les peuples commencent à se pénétrer, il a suffi de quelques chansons qui, affranchies des dogmes du moyen âge, exprimaient des sentiments universels et réalisaient dans cette expression un certain concept de la beauté. A Venise, on imprime des *Canzone francesi*; à Nuremberg, on publie des chansons d'Italie, des « Fleurs du jardin musical italien ». Il y a un *Giardino novo.... varii fiori musicali*, qui est l'œuvre de l'organiste danois Borchgrevinck et qui est daté de « Copenhaven » (imprimerie Waltkirch, 1605). Pour la musique, il n'y avait alors que trois langues dignes de porter des mélodies : l'italien, le français (et le latin).

Sans doute, il existe un certain nombre de madrigaux en d'autres langues; mais c'est une exception, comme ce recueil original : « Het ierste musyck boexken » (Anvers, 1551), ou : « *Een duytsch Musyck Boeck... Liedekens met IV, V, VI, partijen, nu ghecomponeert bij diversche excellente Meesters, seer lustich* », *etc.* (Anvers, chez Jan

Bellère, 1572) : idiome derrière lequel on voit, comme par transparence, la langue allemande et, derrière celle-ci, quelques rayons de l'esprit latin.

Le grand foyer de production qui, comme Paris, a son rayonnement universel, c'est Venise, avec les deux grands éditeurs qui continuent Petrucci : Ottaviano Scotto (auquel succéda, en 1539, son fils Girolamo) et Antonio Gardano (imprimeur de 1537 à 1574). Tous deux furent des musiciens italiens pénétrés de l'influence française. Gardano, compositeur, a publié en 1538 *Venticinque Canzone francesi a quatre* de Clement Jannequin, et, en 1564, un « Primo libro de *Canzoni francesi a due voci* » qui contient vingt-trois chansons de Gardano lui-même (plus 3 de Claudin, 2 de Heurteur et de Pelletier). Moins célèbres sont Luca Ant. Junta, qui imprima à Venise depuis 1494; son parent (?) Jacopo Junta, éditeur à Rome depuis 1518, et M. Valerio da Bressa.
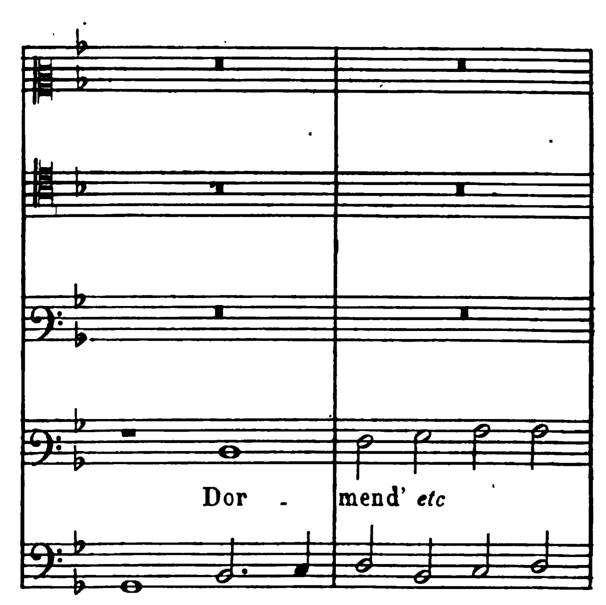
1° Les éléments étrangers dans les recueils de madrigaux italiens. — Dans une première période précédant l'apparition de Palestrina, des Gabrieli, de Marenzio, de Merulo, et qu'on peut étendre à 1581, les chansonniers et madrigalistes les plus abondamment représentés dans les recueils italiens sont des étrangers : Verdelot, Arcadet, Willaert, au premier rang.
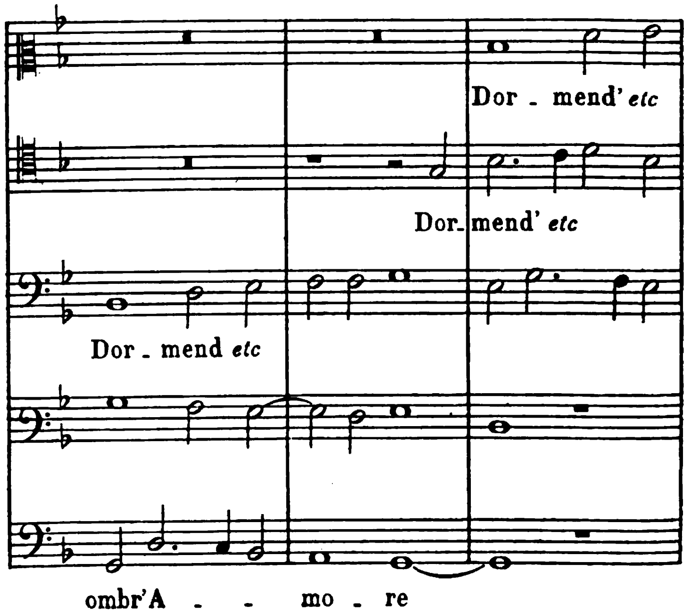
Verdelot est un Flamand qui a vécu à Florence et à Venise. Dans les recueils de chansons et de madrigaux publiés jusqu'en 1550, il a une place prépondérante et règne pour ainsi dire en souverain de la mode. Il figure d'abord avec une seule pièce (*Tribulatio et Angustia*, à 4 voix) dans le recueil de Junka (Venise, 1526) : *Fior de motetti e Canzone novi composti*, puis, avec huit compositions, dans le recueil de madrigaux à 3 et 6 voix publié à Rome en 1533 : *Madrigali novi di diversi eccellentissimi musici* (M. Valerio da Bressa). Il est en compagnie de compositeurs qui, sauf Festa et Clément Jannequin, sont obscurs; mais en Italie on pousse volontiers les épithètes flatteuses au superlatif. En 1537, Scotto publia trois livres de ses madrigaux. Dans le premier, Verdelot règne seul, avec des pièces à 4 voix; dans le second, il y a 14 compositions de lui, avec 5 d'Adriano

(Willaert) et 3 de Festa; dans le troisième, il est représenté par huit pièces; à côté du sien, paraissent les noms de Festa et d'Arcadet. Son nom sert de titre, bien qu'il n'occupe que la moitié du livre, au recueil de 1538, *Madrigali di Verdelotto*, publié encore à Venise; en 1540, on donne *Tutti li Madrigali di Verdelotto* (réunion, par Scotto, des livres I et II, 41 madrigaux, avec quelques nouveautés de « Messer Adriano »). L'édition fut remaniée en 1556, et refaite en 1566, comme début pour son nouveau métier d'imprimeur, par le célèbre organiste-compositeur, Claudio Merulo. Il faut croire que sa réputation acquit des forces en avançant, car en 1541 parut à Venise, chez Gardano, un recueil avec ce titre : Verdelot, *la più divina et più bella musica che se vidisse giamai delli presenti madrigali, a sei voci* (rééditions du même en 1546 et 1561). A partir de cette date, l'astre décline un peu. En somme, on connaît de lui : trois livres de madrigaux à quatre voix, quatre livres à cinq, et deux à six.

La construction que Verdelot affectionne semble avoir dû son succès plus à son caractère de « nouveauté » qu'à sa conformité avec le génie des Italiens : en un mineur fortement accusé, et un contrepoint non exempt de dissonances, les voix font leur entrée successivement, en imitations canoniques savamment groupées. Ainsi, dans le madrigal (voir ci-dessous page 510) tiré du recueil de 1540 qui fait autant de part aux étrangers qu'aux Italiens (*Le Dotte ed eccellenti composizioni dei madrigali*, etc., Venise, chez Scotto, puis Gardane).

On y trouve l'emploi de deux procédés juxtaposés : la voix V est imitée, à partir de la 4e mesure, par la voix II, et la IVe par la IIIe, comme s'il devait y avoir deux canons dont l'un envelopperait l'autre; mais, dès la 3e mesure, les imitations cessent d'être rigoureuses, et le style est assez libre. Dans le madrigal *Quant'ahi lasso 'l morir saria men forte* (même recueil), le ténor débute seul; à la 2e mesure, il est imité à l'unisson par la 4e voix (notée en clé d'*ut* 4e ligne), qui, à la mesure 6, resserre et abrège le thème pour que les deux parties puissent conclure sur la dernière syllabe du vers. Le bassus se borne à un rôle d'accompagnement, tandis que le superius et l'alto se taisent. A la fin de


Dor - mend' etc
Dor - mend' un giorn a Bai all'


Dor - mend' etc
Dor- mend' etc
Dor - mend etc
ombr'A - - mo - re

la 8e mesure, les quatre voix supérieures exposent le second vers (le bassus se taisant), mais par émission simultanée, sauf une légère avance de l'alto, et il n'y a plus trace d'imitation. Dans la suite, reparaît cette alternance du style fugué libre et de l'harmonie, qui correspond à ce que serait, dans l'orchestre moderne, celle de deux groupes d'instruments. Les deux pièces sont écrites dans la gamme de *sol* avec *si* ♭, transposition du mode dorien.

Adrian Willaert est, avec Verdelot, le représentant le plus brillant de ce compromis.

Dans ses grandes compositions à 5 voix, les madrigaux *Qual dolcezza giammai di canto di Sirena*, et *Quanto più m'arde e più s'accend'il foco*, insérés dans le même recueil, on trouve les mêmes caractères, qui paraissent résulter d'une combinaison heureuse des habitudes de l'esprit du Nord et de celles de l'esprit italien.

Willaert, qui a joué en Italie un rôle si considérable, et créé à Venise une école si importante dont nous aurons à parler plus loin, fut, entre l'art du Nord et l'Italie, un glorieux agent de transmission. Il était l'élève d'un contrepointiste pur, rompu à toutes les difficultés du métier, Jean Mouton (surnom de Jean de Hollingue, né près de Metz, mort en 1522 à Saint-Quentin), qui a écrit des chansons françaises à 4, 5 et 6 voix, sur des paroles galantes (et même obscènes; v. le recueil de J. Moderne, 1559). Cependant, il écrivit surtout pour l'Église; sa messe à 4 sur le thème : *Dites-moy touttes vos pensées* est publiée dans le *Liber XV missarum* d'Antiquus, 1516. On a de Mouton un très beau canon à 8 voix, *Nesciens mater* (reproduit par Glaréan, par Mouton et Neuberg dans leur *Thesaurus* de 1564), considéré comme un chef-d'œuvre du genre, mais de valeur toute technique et abstraite. Mouton était lui-même élève de Josquin. Il fut maître de chapelle de Louis XII et de François Ier, chanoine à Thérouanne, puis à Saint-Quentin. Formé à cette école, Willaert entra dans l'atmosphère italienne, sur laquelle il agit, et qui agit sur lui. En 1516, il est à Rome; dans les Archives du Vatican, les deux manuscrits 46 et 16, tous deux antérieurs à 1521, contiennent d'importantes pièces de lui, ce qui fait penser qu'il est né avant 1500. De Rome, il alla à Ferrare; en 1527, il fut maître de chapelle à Saint-Marc : il se fixa à Venise, où il mourut en 1562.

Dans les recueils de 1537, 1538, 1539, 1540, consacrés spécialement à Verdelot, Willaert figure, tantôt avec cinq madrigaux, tantôt avec huit, comme pour donner à la publication l'appui de sa haute autorité. Les *Canzoni Villa-*

nesche alla Napolitana de 1545 (Venise, Gardane) contiennent dix pièces de lui; et il est rare que les recueils suivants ne se fassent pas honneur de quelques belles compositions d' « Adriano ». Comme son prénom, sa musique est légèrement italianisée; elle se rattache à ce qu'on a appelé le « nouveau madrigal », caractérisé par le libre traitement des gammes diatoniques et des modulations, l'emploi des valeurs de petite durée, le rejet des cadences stéréotypées.

La B. N. de Paris (Réserve *Vm⁷* 197) possède un important fragment de l'œuvre de Willaert publiée à Paris : *Cinquiesme livre de chansons composées à troys parties par M. Adrian Willart* (sic) *nouvellement imprimé en troys volumes à Paris, de l'imprimerie d'Adrian le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy, rue S. Jean de Beauvais à l'enseigne Sainte-Geneviève, 1560, avec privilège du Roy pour dix ans*, (petit in-4°, oblong, format de poche, 20 p.). Ce document, fragmentaire comme ceux que possède la B. N. pour les recueils de 1542, 1544 et 1546, n'a plus qu'une importance : il nous montre qu'en 1560, Willaert était célèbre en France comme en Italie.

Jacob Arcadet, (souvent désigné par le prénom Jachet), que nous avons déjà rencontré en France, est, comme Willaert et Verdelot, au premier rang des madrigalistes; jusqu'à la fin du xvie siècle, aucune gloire nationale ou venue de l'étranger n'est supérieure, en Italie, à la sienne. Il figure dans tous les recueils d' « excellentissimi » : de 1539 à 1654, son premier livre de madrigaux fut réédité jusqu'à trente et une fois ! Il écrit habituellement à 4 voix, quelquefois à 5 (type : *Il bianco e dolce cigno*), rarement à 3 ou 6. Il y a de lui quelques pièces (*Chi può fiso mirar la donna mia* (1539, Scotto), *Amanti tutt' il bel che voi vedete*, id.) qui sont écrites pour 4 voix égales. M. Hugo Riemann a transcrit, en le reconstituant pour la détermination et l'alternance des mesures, le curieux madrigal *Il ciel che rado virtù tanta mostra*, d'une allure vive et enjouée, où se combinent des formes d'origines diverses : l'air de danse, rappelant çà et là certaines pièces de Gervaise; une construction fuguée où les voix s'imitent deux à deux, mais sans qu'il y ait canon rigoureux; le mode phrygien transposé en *ré* avec *mi* ♭ et *si* ♭, puis apparition de *fa* ♯; des harmonies plagales et toujours consonantes, sauf de rares disso-

nances passagères; des mélodies syllabiques, avec de brefs mélismes sur la rime du vers : le tout agréable à l'oreille, d'une couleur et d'un mouvement qu'on retrouve dans la chanson française.

Un autre néerlandais, peut-être élève de Willaert, qui, à Venise, a cultivé la chanson française, est JACHET BUUS (désigné parfois sous le nom de *Jacob de Paus*) qui, en 1541, était second organiste de Saint-Marc et, de 1551 à 1564, organiste de la cour, à Vienne. En 1538, 1539 et 1540-3, Moderne publiait, à Lyon, des chansons de lui sur paroles françaises érotiques, à 4. Dans les recueils vénitiens, il y a quelques madrigaux de lui sur des textes italiens.

A ces apports de l'étranger dans la musique italienne, et à ceux qui ont été indiqués dans le précédent chapitre, il faut ajouter les compositions des deux Barré. LÉONARD BARRÉ (né à Limoges, élève de Willaert, chanteur de la chapelle papale de 1537 à 1552), est désigné par les noms de « BARRÆ », de « LEONARDO » et de « LEONARDUS ». Ses madrigaux sont insérés dans les recueils de 1540, 1542, et dans celui de 1552 (pourtant consacré à Cyprian de Rore), généralement à 5 voix (comme *I sospiri amorosi*, *Se sopr' ogn' uso umano*, *Cosi di ben amar*, *Vaghe foville*, etc.). Son neveu, ANTOINE BARRÉ, fut tour à tour chanteur de la chapelle Julia, à Saint-Pierre de Rome, madrigaliste, éditeur de musique à Rome, puis à Milan. Il y a onze madrigaux de lui dans le *Primo libro delle muse a quattro voci. Madrigali ariosi di Ant. Barré ed altri diversi autori* (*in Roma appresso Antonio Barré*, *1555*). La pièce en quatre stances qui débute ainsi : *Dunque fia ver dicea*, a été reproduite par Gardano dans son florilège *Madrigali ariosi da diversi eccellentissimi Authori* (Venise, 1559); M. P. Wagner l'a insérée dans la *Vierteljahrsschrift f. Mus. W.* de 1892. La première stance est purement harmonique, presque toujours note contre note, sauf dans les cadences; dans la seconde, il y a, au 2e vers, des entrées avec imitations non rigoureuses, et, à la fin, un assez long mélisme répété deux fois au superius; les 3e et 4e stances reprennent le style harmonique pur. — Le compositeur JEHAN GÉRO, qui figure dans les recueils allemands et italiens de 1540 à 1561, sous les noms de JAN, JEHAN, est probablement un Français dont le nom patronymique, assez répandu dans le midi de la France, a été orthographié à l'italienne. Il en est de même de FRANCESCO ROSELLI (François Roussel?), dont on a des recueils de madrigaux (1565) et de chansons (1577), et de GIACHES DA PONTE (Jacques Dupont?). Géro a écrit quelques chansons françaises (entre autres *Au joly son du sansonnet*, à 2 voix) et un grand nombre de madrigaux italiens, souvent à 3 voix, assez souvent à 4, quelquefois à 5, rarement à 6. Il représente à la fois les deux types de composition madrigalesque qui, en se réunissant quelquefois, se sont développés simultanément et côte à côte : celle qui est inspirée de l'ancienne frottole, note contre note, et construite dans le sens vertical (comme la pièce à 4 *Non è pena maggior*, qui figure dans le recueil de 1555 consacré au

Français Barré), et celle qui procède de l'art franco-néerlandais, lequel aime à partager les quatre voix normales en deux groupes où l'alto imite librement le superius, et la base le ténor (comme le madrigal *Amor, io sento l'alma...*, dans le même recueil).

Le compositeur espagnol CRISTOBAL MORALES, qui est un des grands noms du XVIe siècle, ne saurait être rangé parmi les madrigalistes, bien qu'il figure dans le 4e livre des madrigaux d'Arcadet publié par Gardane en 1539.

2° **Les éléments étrangers une fois dégagés**, il reste un très grand nombre de compositeurs et d'œuvres, dont le dénombrement complet est à peu près impossible. Le madrigal italien est moins un « verger » qu'une forêt. La sensualité méridionale s'y déploie librement et y règne en souveraine. On peut distinguer deux périodes : la première comprendrait les derniers héritiers directs du XVe siècle et les premiers représentants du genre chromatique; la seconde commencerait en 1555, année où parut le premier livre de madrigaux de Palestrina.

A la première période appartiennent : COSTANZO FESTA († 1545), chanteur de la chapelle papale et compositeur religieux, en même temps que madrigaliste d'une autorité égale à celle de Verdelot, d'Arcadet et de Willaert, et dont les madrigaux, après avoir été insérés accessoirement dans les recueils de 1526, 1533, 1537, commencent, à cette dernière date, à avoir les honneurs de la publication distincte; CLAUDIO VEGGIO, dont les madrigaux à 4 sont publiés par Scotto, en 1540, à côté de ceux de Verdelot; et, en suivant l'ordre chronologique des éditions : GIORDANO PASSETTO, dont les madrigaux à 4 (1541) sont pour voix égales; DOMENICO FERABOSCO, chantre à Bologne en 1545, à Saint-Pierre de Rome en 1546, à la chapelle Sixtine en 1550; BERNARDO LUPACCHINO DA VASTO (recueils publiés en 1543, 1546, 1547, 1565); FRANCESCO CORTECCIA, originaire d'Arezzo, établi à Florence de 1531 à 1571, auteur de madrigaux à 4 et à 6, et de très brillantes musiques de circonstance (chœurs avec accompagnement instrumental) dont nous aurons à parler plus loin; MATTIA RAMPOLLINI, représenté dans les recueils à partir de 1539; P. PAOLO RAGAZZONI (recueil en 1544) BERTOLDO DI BERTHOLI (*id.*), GIOV. DOMENICO DA NOLA, maître de chapelle à Naples en 1564, auteur de *Canzoni* (1541-1545), de madrigaux à 4, 5 et 6 voix (1545-1664) et de villanelles à 3 et à 4 voix, qui furent édités par Claudio Merulo en 1567; GIROLAMO PARABOSCO, élève de Willaert, second organiste de Saint-Marc, mort à Venise en 1557, dont le livre de madrigaux à 5 parut en 1546; FLORIANO CANDONIO (recueil de même date); FRANCESCO BIFETTO, auteur de deux livres de madrigaux à 4 (1547-8); ANT. MARTELLO (2 livres à 5, mêmes années); FRANCESCO MANARA de Ferrare, FR. VIOLA, GIOV. NASCO de Vérone, dont les premiers livres, à 4 et à 5, parurent en 1548; NICOLO

Dorati, de Lucques (madrigaux à 5 et à 8, de 1549 à 1579) ; Vincenzo Ferro, dont les madrigaux à 3, à 4 et à 5, commencent à paraître dans les recueils de 1549 ; Baldazare Donato (qui fut, en 1590, le successeur de Zarlino comme premier maître de chapelle), dont 2 livres de « *Napolitaines* » et de madrigaux parurent en 1550 et 1568, plus des pièces à 5 et à 6 en 1553 ; Giovanni Animuccia, maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome en 1555-1557, mort en 1569, dont les recueils parurent en 1547, 1551, 1565.

Après cette énumération forcément sèche et incomplète, nous pouvons nous arrêter un instant aux œuvres où le chromatisme fut en honneur, tantôt comme tentative de restauration du genre antique, tantôt, au sens moderne et encore usuel, ou comme recherche de « couleurs » nouvelles, par *altération* des degrés de l'échelle diatonique.

Elève de Willaert à Venise, Don Nicola Vicentino (1511-1572), créa cette nouvelle manière, dans un Recueil de madrigaux à 5 voix où il prétendait faire revivre les vieux genres chromatique et enharmonique, en se plaçant sous la haute autorité de son maître.
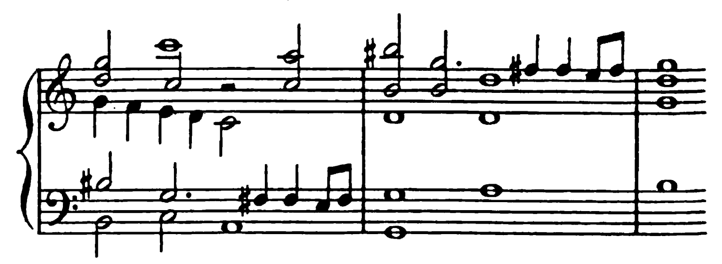
Titre du recueil (donné par Riemann) : *Dell' unico Adriano Villaert discepolo D. Nicola Vicentino madrigali a 5 voci per teoria e per pratica da lui composti al nuovo modo del celebrissimo suo maestro ritrovato, 1546.*

Il eut à ce sujet une polémique très vive avec le Portugais Lusitano, alors à Rome, qui défendait l'usage des modes diatoniques. La querelle fut portée devant une sorte de jury d'enquêteurs et d'arbitres (Arteaga, Baini, etc.), qui donnèrent raison à Lusitano. Vicentino, à l'époque de ce débat, fit construire un archicembalo qui, pour la même note, avait des touches distinguant le ♯ et le ♭. Zarlino, également élève de Willaert, mais dans les œuvres duquel il n'y a pas trace de « chromatique », raconte que lui-même (vers 1548) fit construire à Venise, par Dominicus de Pesaro, un clavier d'une étendue de deux octaves où, au-dessus et dans l'intervalle des touches pouvant servir pour la gamme diatonique, étaient des touches destinées à l'usage du chromatique. Chacune de ces touches avait deux parties de couleurs différentes pour donner le *la* ♯ et le *si* ♭, le *do* ♯ et le *ré* ♭, le *fa* ♯ et le *sol* ♭. Entre les touches *si* ♮-*do* et *mi*♮-*fa*, une touche intermédiaire permettait d'avoir des inter-

valles de quart de ton. Rien n'était plus légitime, en soi, que cette recherche de l'exactitude.

Vicentino ne se tint pas pour battu. Il défendit sa thèse dans un opuscule intitulé *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) et, en 1561, donna la description d'un nouvel instrument adapté à ses idées : l'*archiorgano*.

Un autre élève de Willaert, condisciple de Vicentino, successeur du maître néerlandais à Saint-Marc (1563) comme maître de chapelle, Cyprian de Rore, né à Anvers en 1516, fut séduit par ces tentatives. Un de ses recueils, souvent réimprimé de 1548 à 1556, est intitulé : *Madrigaux chromatiques*. Il ne s'agit le plus souvent que des notes « d'agrément », de valeur brève, enrichissant la gamme usuelle d'un demi-ton nouveau. Comme Willaert, Cyprian de Rore a pris plaisir à mettre en musique des vers de Pétrarque. Ses *Vergini*, en onze pièces, contenues dans le recueil de madrigaux publié à Venise en 1560 chez Gardano, sont une œuvre de sentiment et de beauté expressive, non exempte de singularités harmoniques. Dans la deuxième, *Vergine saggia*, etc., on trouve répétée la cadence suivante (dix dernières mesures) :



Cyprian de Rore est une manière de romantique ; il altère le genre diatonique pour rendre plus exacte l'expression des paroles, plus pénétrante celle du sentiment.

L'historien Burney est tenté d'attribuer le mérite de ses innovations à Orlando Lasso, en s'appuyant sur un recueil de dix motets de ce dernier « composés dans la manière nouvelle », et publiés en 1555 à Anvers, chez Tilman Susato. Ils ont un caractère évident de chromatisme, et ce recueil se termine par un chant chromatique à 4 voix de Cyprian ; d'où une hésitation chez l'historien à établir le droit de l'un ou de l'autre maître à l'antériorité. Mais quelques années aupa-
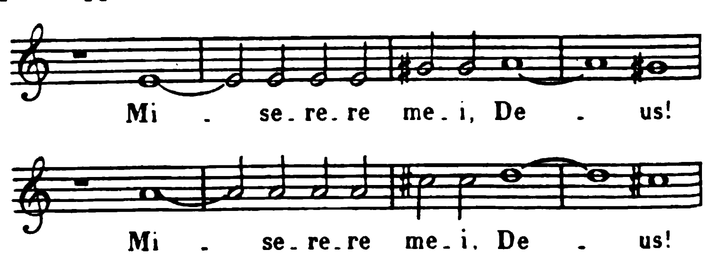
ravant avait paru, à Venise, le recueil de madrigaux chromatiques de Cyprian, en trois parties : la première porte la date de 1552; la seconde, celle de 1551 ; et la troisième, celle de 1548. Cette dernière date paraît être celle de la première édition, les autres dates indiquant des rééditions. La première partie contient des pièces de Cyprian; dans ces éditions sont insérés des chants de plusieurs contemporains, parmi lesquels des chants chromatiques de JAQUET (néerlandais au service de Venise), PETER TAGLIA, NICOLO DORATI (italiens). Ce recueil eut un grand succès; il est probable que Lassus ne fit que suivre le mouvement. Il est vrai que les motets dont parle Burney sont présentés par le titre comme « composés dans la manière nouvelle des maîtres *welches* » (= italiens); mais Cyprian, bien que néerlandais de naissance, avait fait ses études musicales en Italie; il avait été au service d'Hercule II de Ferrare; il passait pour un des plus grands maîtres de l'art italien.

On retrouve le chromatisme dans les œuvres d'un autre célèbre madrigaliste qui a eu, lui aussi, les honneurs de l'édition et de la réédition dans tous les pays où la musique était cultivée : LUCA MARENZIO (1550?-1599), né près de Brescia, compositeur profane et sacré, organiste de la chapelle papale à Rome (1595?), appelé par les contemporains *il più dolce cigno* ou encore *divino compositore*. Il a écrit des motets à 12 voix, 5 livres de villanelles à 3 voix et d'airs « *alla Napolitana* »; entre les deux extrêmes, s'intercalent, avec des textes religieux ou mondains, toutes les formes de la polyphonie vocale, à 5, à 6, à 7, à 10 parties. La Bibliothèque Nationale de Paris possède, sans lacunes, les cinq parties de son 9e livre de madrigaux. On y voit que par l'usage du dièse et du bémol, Marenzio enrichit l'expression de nuances nouvelles et se rapproche assez, pour les modulations, de l'usage moderne. On y trouve aussi de singulières libertés d'harmonie.
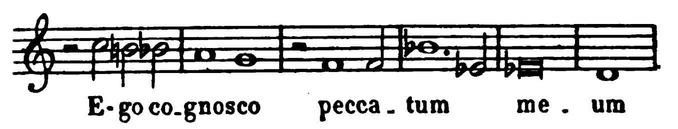
Titre exact du Recueil (B. N., *Réserve* V7m *34*) : *Di Luca Marenzio, Il nono libro dei madrigali, a 5 voci, di novo ristampato et corretto, in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1601*, cinq volumes, format oblong, de 21 pages, un vol. pour chaque voix. Le *si* ♯ est assez souvent employé (madrigaux 3, 4, au soprano; mesure 7, au bassus); il arrive même qu'il succède à un *si* ♭ (m. 5), ou qu'il précède un *do* ♯ (m. 19); on trouve aussi *mi* ♭-*mi* ♯ (pièce 14, au bassus), *mi* ♭-*mi* ♮-*ré* ♯ (m. 20, au soprano). Dans la pièce XII, à cinq voix, sur les paroles *Solo e pensoso i piu deserti campi*, le chant est la gamme chromatique de *sol*, montant jusqu'au *la* et redescendant jusqu'au *ré*.

Au groupe des madrigalistes pratiquant, avec enseigne, le chromatique comme un genre nouveau, appartiennent : VINCENZO RUFFO, maître de chapelle à Vérone, puis à Milan, auteur de 3 livres de « madrigaux chromatiques » (1545-1560); PAOLO ARETINO, maître de chapelle à Arezzo, dont les « madrigali cromatici » sont de 1549; DOMENICO MARTORETTA (1552). Le chromatique reparaît, au delà de 1555, dans les six livres de madrigaux à 5 (1594) du napolitain C. GESUALDO, PRINCIPE DI VENOSA, en qui on a vu l'harmoniste le plus hardi du XVIe siècle; dans les compositions religieuses de GABRIELI; dans les créations de FABIO COLONNA (1567-1650), inventeur du « *Pentekontachordon* », instrument à 17 cordes où l'intervalle de ton était divisé en trois et l'octave en 17 degrés; dans les œuvres d'ORLANDO LASSO, de SWELINCK, etc.

Comme de Rore, les vrais artistes ont toujours mis le chromatisme (sous sa forme usuelle, et non doctrinale inspirée du système gréco-arabe), au service de l'expression. Dans son *Miserere* à 6 voix (*Symphonies sacrées* de 1597), G. Gabrieli fait monter et descendre les voix par degrés chromatiques, pour donner à l'expression un caractère plus suppliant :
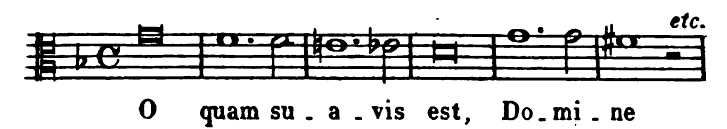


Et, plus loin, ce gémissement :



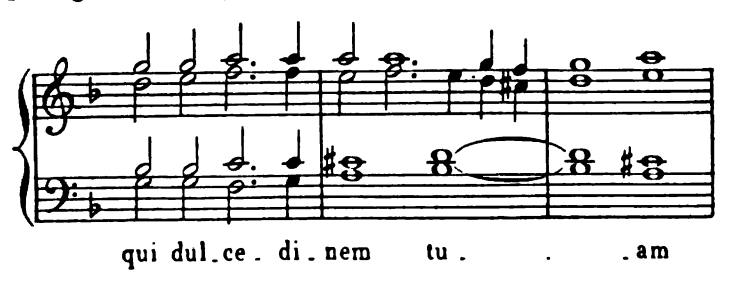
Dans cette même pièce où les idées de supplication et d'humilité produisent à chaque instant des formules du même genre, on trouve des cadences comme celles-ci :



Dans la pièce à 8 voix : *O quam suavis est, Domine, spiritus tuus* (*ibid.*, 1597), l'idée de douceur est traduite, dès le début, par le chromatisme du chœur II, puis du chœur I qui reprend le même motif à la 4[te] supérieure :



Cette même idée de *douceur*, contenue dans les paroles, amène (à la 17[e] mesure de cette pièce) une formule chromatique très dissonante, fort dure en soi, (quarte diminuée), originale et d'un modernisme étrange; nous réduisons le passage sur deux portées :



Il suffisait de la broderie inférieure, à un intervalle de demi-ton, de la note *ré* et de la tierce mineure de cette note — deux choses d'usage constant dans l'écriture du XVI[e] siècle — pour produire, comme par hasard, une pareille rencontre; mais, un peu plus loin, la quinte diminuée, *mi* ♮-*si* ♭ est attaquée directement et revient plusieurs fois. Là encore elle paraît employée pour produire un effet de douceur, puisqu'il s'agit du pain spirituel et « très suave » donné par le ciel (*de cœlo præstito*).

On peut faire commencer la **seconde période** de l'histoire du madrigal en 1555, parce qu'à cette date apparaît un

grand nom : Palestrina, avec un premier livre de madrigaux profanes. Le second livre est de 1581 ; l'un et l'autre ne renferment que des compositions à 4 voix. Un certain nombre d'autres compositions profanes sont disséminées dans les recueils de 1559 et 1592 et ont été réunies par l'éditeur Haberl en un troisième livre. Même dans ces œuvres de circonstance et d'agrément, Palestrina garde certaines habitudes de la composition religieuse. D'abord les paroles qu'il met en musique, souvent tirées de Pétrarque, sont beaucoup moins licencieuses que celles qui attiraient les musiciens d'alors ; elles sont érotiques, mais sans excès, en un temps où les compositeurs faisaient chanter des vers comme ceux-ci (premier livre *Delle Muse*, Rome, 1555), qui semblent inspirés d'un tableau de Titien :

Amorose mamelle,
Degne di piu di mille dolci baci,
Lasciate ch'io vi baci.

Palestrina a écrit une messe sur le thème d'un de ses madrigaux (*Vestiva i colli*). Son style a eu plusieurs manières successives. Les premiers madrigaux se rattachent à l'école de Willaert et sont visiblement apparentés à la musique d'Église ; l'expression est profonde, mais sereine et sans passion : l'écriture n'est pas exempte de quelques dissonances un peu choquantes ; le maître n'est pas encore en pleine possession de sa technique. Dans une seconde période, il se dégage de la forme du motet pour adopter un mode de construction plus simple, plus favorable à la mise en relief des paroles ; il arrive aux madrigaux des livres II et III, qui, selon l'expression dont il se sert lui-même dans une dédicace à G. Cesare Colonna, sont des « fruits de maturité » : il faut entendre par là des compositions où les deux formes du madrigal, le contrepoint procédant de Willaert et l'harmonie verticale, tout en laissant la première place à l'art des imitations, se pénètrent harmonieusement et se font équilibre. La mélodie a beaucoup de grâce et recherche souvent l'allure d'une déclamation expressive ; le rythme n'a plus pour signe fondamental le ¢ usité dans la musique religieuse et dans les premiers madrigaux, mais le C ; il est vif et facile, sans avoir la

belle ordonnance formelle des œuvres religieuses. Dans le madrigal 7 du livre III, apparaît une septième attaquée sans préparation. Enfin on a relevé dans les madrigaux de Palestrina un assez grand nombre d'images musicales où l'idée abstraite contenue dans certains mots est réalisée à l'aide des ressources diverses dont dispose le musicien. Le texte *hai troncato sua vita a mezzo'l corso* l'amène à déranger les divisions naturelles de la mesure et à employer des syncopes, pour « peindre » le mot *troncato*. A une formule comme *romper nel mezzo*, correspond un brusque arrêt (livre I); à l'idée exprimée par *mancando* (II), une sorte d'égrènement des voix qui, pour finir, se réduisent à une seule partie. Il y a aussi, çà et là, des images sonores sur les mots *pioggia*, *saetta*, *dardo*, *sospiri*, *breve*, *corso*, *bassi*, *alto*, *ciel*, *lunghi*, *discenderanno*, *poco à poco*, *mille volte*, *vento*, *stabile*, etc.. Les « altérations » sont très souvent employées pour donner une vive image du sentiment, sur des mots tels que *tormenti*, *lagrime*, *dolore*, *morte*, *languir*, *dolci e soavi*, etc.. L'accélération du rythme et les mélismes sont caractéristiques des idées exprimées par *sorrire*, *riso*, *viva*, *gioia*, *lieta*, etc.. La syncope et la dissonance rendent sensible la signification abstraite de mots tels que *cruda*, *doglia*, *ohimé*, etc.. Mais, en tout cela, le grand compositeur religieux n'apparaît point comme un créateur qui enrichit le genre madrigalesque de ressources nouvelles ou qui en représente le progrès le plus élevé; c'est plutôt un conservateur, qui cède à l'influence de ses contemporains. Palestrina est loin d'avoir le charme mélodique et rythmique de Marenzio, et l'originalité d'un Cyprian de Rore.

A partir de cette date de 1555, qui marque l'âge d'or du genre, les publications de recueils sont encore très nombreuses. On ne peut que mentionner ici les noms les plus illustres : Constanzo Porta, de Crémone (1530-1601), élève de Willaert, auteur de quatre livres à 5 voix (1559-1586), et son élève, le chanteur vénitien Ludovico Balbi; Giov. Contino, qui fut le maître de Luca Marenzio (madrigaux à 5 voix, en 1560); Annibale Padovano, organiste à Venise en 1552, auteur d'un livre à 5 voix (1564); le célèbre organiste Claudio Merulo, auteur de deux livres

de madrigaux à 5 voix; le Vénitien ANDREA GABRIELI, brillant élève de Willaert, qui appartient à la série des compositeurs profanes par ses trois livres de madrigaux à 5 voix (1566-1589), ses « Canzone alla francese » (1571), deux livres de madrigaux à 6 (1574-1580), à 3 (1575) et à 4 voix (1598); TOMASO CIMELLO, qui a mis en musique des poèmes de Pétrarque, de l'Arioste, de Bembo (1568), et écrit une « bataille »; GIOV. MARIA ASOLA, de Vérone, auteur du recueil « *Le Vergini* » (1571); MARCO ANTONIO INGEGNERI, qui fut le maître de Monteverdi; ANDREA ROTA; les élèves de Palestrina, GIOV. MARIA NANINO, un des représentants les plus remarquables du style palestrinien; FRANCESCO SURIANO et ANNIBALE STABILE; ORAZIO VECCHI de Modène, auteur de quatre livres de « Canzonette » à 3 et à 4, de madrigaux à 6 voix (1583), et dont l'*Amfiparnasso* (1594), considéré comme un des prototypes de l'opéra, n'est qu'une suite de madrigaux. L'année 1585 est particulièrement brillante; elle est illustrée par les premières publications de quatre grands compositeurs, de gloire inégale : GIOVANNI CROCE, (MARENZIO), GIOVANNI GABRIELI, RUGGIERO GIOVANELLI. Le premier est un des représentants les plus célèbres de l'Ecole fondée à Venise par Willaert, mais un musicien très appliqué à la recherche des effets expressifs et pittoresques : on lui doit le « *Défi du rossignol et du coucou* », des chansons et des chansonnettes à 4 et à 3 voix, des madrigaux humoristiques, et, pour le carnaval de 1590, les *Mascherate piacevoli e ridicolose* à 4, 5 et 6 voix. Giovanni Gabrieli, élève de son oncle Andrea, que nous aurons surtout à apprécier comme compositeur religieux et fondateur de la musique d'orchestre, a écrit des madrigaux à 6 et à 4 voix. Giovanelli, qui fut le successeur de Palestrina comme maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome, est l'auteur de pièces à 4 et 5 voix qui se rattachent à la manière de Jannequin.

Nous sommes loin d'avoir épuisé la liste des compositeurs de premier ou de second ordre, ayant eu une brillante renommée! En 1587, paraissent les premiers madrigaux profanes de FELICE ANERIO (1560-1614), successeur de Palestrina comme compositeur de la chapelle papale, et d'une valeur dont on peut donner une idée en rappelant

que beaucoup de ses œuvres furent assez longtemps confondues avec celles de son maître, ou mises au même rang.

Le grand MONTEVERDE a écrit plusieurs recueils de madrigaux à 5 voix : livre I, publié en 1587; livre II, en 1590; livre III, en 1592; livre IV, en 1603; livre V, en 1605; livre VI, en 1614; livre VII, en 1619; livre VIII, en 1638. Le style musical est très beau (sur des paroles érotiques, sauf dans le dernier livre qui contient les *Madrigali guerrieri*); le rythme est si différent dans les cinq parties que le transcripteur moderne de quelques-unes de ces pièces (M. Hugo Leichtentritt, dans son édition de 12 madrigaux) a dû parfois écrire le soprano à 3/2, tandis que les autres voix sont à 4/4.

Les deux premiers livres de madrigaux de Monteverdi (1587 et 1590) ne contiennent guère de nouveautés hardies. Le jeune compositeur reprend des textes littéraires qui avaient été déjà mis en musique par d'autres Italiens; son goût pour l'accord de sixte avec sixte mineure et tierce majeure, l'emploi du chromatique, sa façon de résoudre les intervalles altérés, ne le distinguent pas de ses compatriotes et de son propre maître Ingegneri. La forme est en général assez simple. Le madrigal le plus long (*Baci soavi*) du livre I a 70 mesures; dans le livre II, *Non si levav' ancor l'alba* en a 121. Le livre suivant montre plus d'originalité : mélodies chargées d'ornements, emploi fréquent de la « séquence », cadences brillantes et « colorées », en un mot apparition de la virtuosité vocale dans le madrigal. Dans le livre IV (1603) on trouve des figures rythmiques probablement déterminées par le souvenir de l'écriture pour instruments; on remarque aussi des formes apparentées au récitatif de l'opéra et où le compositeur s'applique manifestement à mettre les paroles en relief, le plus nettement possible. Ainsi, dans *Sfogava con le Stelle*, sur les notes longtemps tenues d'un accord formant une sorte de faux-bourdon, les cinq voix psalmodient les vers qui, dans le texte littéraire, sont les plus expressifs. Cette tendance au « *parlar cantando* » s'accentue dans le livre V (avec *Basso continuo*, 1605), caractérisé par l'usage fréquent du solo, par le dialogue entre le solo et le chœur, par le duo avec intervention accessoire du chœur. Dans le madrigal à 6 voix *Ecosi a poco a poco*, 44 mesures (sur 77) sont écrites dans le style du duo de chambre. Dans le livre VI (1614) qui contient le célèbre *lamento d'Ariana* à 5 voix, l'harmonie est déjà toute moderne et la rupture avec les anciens modes est complète. Le livre VII est particulièrement important et curieux : il contient 13 duos, des trios, quatuors et *arias*, avec un considérable accompagnement instrumental, un

prologue (monodique) avec des ritournelles et une « sinfonia » (en 3 parties : *Andante*, *allegro*, *andante*) dont la vive allure (dans l'allegro) et la charmante expression sont bien dignes du maître qui a écrit les scènes comiques du *Couronnement de Poppée*. Le livre VIII est comme un compendium des nouveautés de tout genre vers lesquelles tendait le génie audacieux de Monteverdi ; le *Lamento della Ninfa* (où d'après l'indication du compositeur lui-même, il faut se garder de battre la mesure avec régularité), le dramatique *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, les deux *Madrigali alla francese*, le *Ballo delle Ingrate* sont les points principaux d'une évolution admirable qui aboutit à une sorte de « musique de l'avenir ».

En 1588, furent édités les madrigaux à 4 voix de Giov. Giacomo Gastoldi, dont le succès s'est prolongé jusqu'au xixe siècle...

La complexité d'un tel sujet a pour cause principale le caractère nettement international qu'a pris de plus en plus la musique. D'un pays à l'autre, il y a action et réaction; les influences ressemblent à des courants qui se croisent et ont des directions très diverses, parfois contraires. L'Italie a beaucoup emprunté à la France, mais elle va la conquérir et l'envahir. Du nord, elle reçoit des directions très importantes, dont la principale est celle que lui imprime Willaert; mais, à son tour, elle met sa marque sur les compositions profanes du génial musicien de Mons revendiqué par les Bavarois, Roland de Lassus, qui, en raison de son romantisme hardi dans les madrigaux (5 livres à 5 voix, 1555-1585), peut être rattaché au groupe dont Cyprian de Rore est le chef le plus brillant. Enfin, elle rayonne sur l'Allemagne autant que les autres pays ont rayonné sur elle. Hassler, né à Nuremberg en 1564, écrit des madrigaux à 4 et 8 voix (1596), mais il annonce lui-même, dans le titre du recueil, qu'il suit les modèles *welsches*; et, en réalité, il emprunte presque tout aux Italiens : la construction tripartite de l'ensemble et les habitudes de l'écriture, dans les cadences, l'accord de quinte et sixte avant l'accord de dominante, et, à la basse, l'appoggiature avant la réunion des voix en pleine harmonie, — ou le saut d'octave; la répétition d'une idée mélodique, en manière d'écho, dans les deux superius lorsqu'ils ont une même clé; l'imitation, en certains cas indiqués par le texte verbal, en un mot la plupart des procédés de la rhétorique des madrigalistes.

3° **La composition profane chez les Allemands et les Anglais** fut rarement originale; elle subit, surtout en Angleterre, la double influence de l'Italie et de la France.

Dès la fin du XVIe siècle, l'Italie commence à être l'école musicale des Allemands qui, malgré l'abondance de leurs Lieder populaires, eurent, comme les autres peuples dans la période de la Renaissance, une musique cosmopolite.

Le principal recueil de Lieder populaires allemands au XVIe siècle est celui de GEORG. FORSTER, de Nuremberg, qui publia (1539, 1540, 1549, 1546) un vaste répertoire, en 5 parties, de pièces à 4 et 5 voix (*Ein Ausszug guter und neuer teutscher Liedlein*), des compositeurs : BAULDEWIJN (Baudoin), maître de chapelle à Anvers, de 1513 à 1518, mort en 1529; BLANCKEMÜLLER (représenté aussi dans les recueils de Kriesstein et de Kugelman), CASPAR BOHEMUS (CZEIS, de Bohême, d'après Ambros), BRACK, JODOCUS VOM BRAND (52 pièces), ARNOLD VON BRUCK (de Bruges), TH. CRÉQUILLON, SIXT DIETRICH (nos 71, 82), BEN. DUCIS (appelé souvent BENEDICTUS — BENOÎT —, élève de Josquin, né vers 1480 à Bruges), MATHIAS ECKEL (auteur lui-même d'un recueil de chansons avec textes en diverses langues, 1530-1540); EYTELWEIN (4 pièces), G. FORSTER (37 pièces), JOH. FROSCH (auteur du madrigal à 6 voix *Qui musas amat*, recueil de Kriesstein, 1540); JOH. FUCHSWILD, WOLF. GREFINGER, prêtre d'origine hongroise ayant vécu à Vienne; MATTHÆUS GREITTER (représenté aussi dans les recueils d'Egenolf, 1535, et de Schöffer, 1536); HEYDENHAMER (un *quodlibetum*, n° 60 dans le recueil); HEINTZ, MATHIAS HERMANN, flamand (auteur d'une *Bataille de Pavie*, et de la chanson française *Ne vous chaille*, à 5 voix, insérée dans le recueil de Kriesstein); PAUL HOFHAIMER (de Salzbourg, 1459-1537); HEINR. ISAAK, J. KILIAN, VON LANGENAW (5 pièces), LAPICIDA (compositeur dont Petrucci publiait déjà des pièces en 1503 et 1508); LEMLIN (que Forster indique comme son maître allemand dans la dédicace du recueil de 1549); MALCHINGER (dont une pièce à 4 voix est donnée dans un recueil de 1512 par Oeglin, le premier typographe musical de l'Allemagne); ST. MAHU, G. MÜLLLER, KASPAR OTHMAYR (le « *magister artium* » d'Amberg, 26 pièces), LEONH. PAMINGER (autrichien, 1495-1567), GREGOR PESCH (appelé aussi *Peschin*, *Pesthin*, *Pitschner*), NIC. PILTZ, SAMSON, L. SENFL, G. SCHÖNFELDER, JOH. STAHEL, TENGLIN (4 pièces à 4 voix), UNTERSTEINER, VOGELHUBER, WENCK, WILLAERT, WOLFF, ZIRLER. Beaucoup de ces noms ne nous sont connus que par le recueil de Forster.

Parmi les autres recueils allemands du XVIe siècle, on peut citer comme importants : *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum* (de SIG. SALBLINGER, 1540, Vienne), et *Cantiones* (à 5, 6, 7 voix), de MELCHIOR KRIESSTEIN, imprimeur de musique à Augsbourg, 1545; *115 gute und newe Lieder* (1544) de HANS OTT, imprimeur à Nuremberg, recueil contenant des pièces de BREYTENGRASER (18 chansons à 4 et 5 voix), A. DE BRUCK (maître de chapelle de Ferdinand Ier,

à Vienne, en 1534 : 13 pièces profanes à 4 et 5 voix); BRUYER (chanson à 4 voix : *Ave color boni vini*), CREQUILLON (chansons : *Jamais en ce monde*, n° 83 du recueil; *Réveillez-vous tous amoureux*, à 4 voix, n° 81); SIXT DIETRICH (pièces religieuses), MATHIAS ERKEL (*fuga in unisono*, n° 11 du recueil, pièces religieuses et humoristiques), N. GOMBERT, de Bruges (chansons à signaler : *C'est à grand tort*, *Votre beauté plaisant*. Le même a écrit une *Chasse du lièvre*, un *Chant du rossignol*, un *Chant des oiseaux*, publiés dans les recueils de Le Roy et de Susato); L. HELLINCK, néerlandais dont on a trois chansons à 4 voix sur paroles françaises : *Je suis déshérité*, *Votre beauté* (publiées par Attaingnant en 1533) et *Honneur sans plus* (*id.*, 1542); H. ISAAK (10 pièces), ST. MAHU (pièces religieuses), I. MÜLLER, R. NAICH (auteur de chansons sur paroles italiennes, françaises et latines), PAMINGER, REYTTER (3 pièces), RICHAFORT, SENFL (57 pièces), A. DE SILVA (chanson *Che sentisti Madonna*, n° 89 du Recueil d'Ott, attribuée aussi à Verdelot); TH. STOLTZER (3 pièces), VERDELOT (pièce à 4, sur paroles italiennes, n° 88), et MANNENMACHER (de Nuremberg).

D'autres recueils doivent être mentionnés : le *Liederbuch*, de PETRE SCHÖFFER (Mayence, 1512, 68 chansons à 3 et 4 voix; du même, recueil de 65 Lieder en 1536); le *Liederbuch* d'ERHARD ÖGLIN (1512, à 4 parties, réédité par Eitner, dans les publications de la *Gesellschaft f. Musikforschung*, 8e année); le *Gassenhawerlin* et le *Reuterliedlin* de CHRISTIAN EGENOLFF (Francfort-s.-le-M., 1535), contenant : le premier, 39 chansons à 4 (exemplaire unique à la Bibl. de Zwickau), le second 38 chansons à 4 ; le recueil de JOH. PETREJUS (*Ein Ausszug alter und newer Teuscher Liedlein*, *etc.*, Nuremberg, 4 éditions, de 1539 à 1561, dont la 1re contient 130 Lieder à 4 voix); les recueils de duos : *Diphona amœna et florida* (Nuremberg, 1549), les *Bicinia gallica*, *latina*, *germanica ex præstantissimis musicorum monumentis collecta*, *etc.* (2 vol., Wittemberg, G. Rhau, 1545); *Diphona*, *etc.*, *selectore Erasmo Roxembuchero* (Nuremberg, 1549. Ce dernier recueil contient un canon énigmatique noté sur lignes formant des cercles concentriques; au milieu, un chasseur avec la devise : *Rara sunt preciosa*).

On retrouve la chanson française, en Allemagne, dans un certain nombre d'autres recueils de la première moitié du XVIe siècle :

Tricina (trios) *cum veterum tum recentiorum in arte musica Symphonistarum*, *latina*, *germanica*, *brabantica et gallica*, *antehac nunquam typis excusa*, etc. (Wittemberg, Georg Rhaw édit. 1542, 91 chants); *Hundert und fünfzehen guter newer Liedlein*, etc., à 4, 5 et 6 voix (Nuremberg, 1544; chansons humoristiques; devise du recueil : « *Vinum et musica lætificant cor hominum* »).

L'Italie rayonna aussi sur l'Angleterre à qui elle apprit une élégance nouvelle. Son influence fut très grande; elle est attestée par des témoignages divers. Lorsque Shakespeare compare certaine mélodie exquise « au vent du sud qui est passé sur un banc de violettes », il ne faut pas

oublier que c'est un homme du nord qui parle; les impressions littéraires venues d'Italie auraient pu inspirer le même langage. Les Anglais ont eu de grands compositeurs; mais, comme tous les autres peuples, ils ont cédé aux séductions de l'art italien. Un des leurs (Th. Watson) dit, avec une sorte de folie passionnée, que la musique de Marenzio fait mourir et renaître :

Si morimur, vitam dant tua plectra novam;
O liceat nobis, vita sub morte reperta,
Sæpe tuo cantu vivere, sœpe mori!

Les chansons italiennes passèrent le détroit pour s'adapter à une langue nouvelle. Dans le dernier tiers du siècle, le marchand anglais Nicholas Yonge faisait chanter dans des cercles de famille et d'amitié des pièces que ses relations commerciales lui avaient permis d'acquérir; elles eurent un tel succès qu'il les publia en 1588 sous le titre de *Musica transalpina*, recueil comprenant 57 madrigaux. En 1597 parut une seconde édition : les compositeurs insérés sont Marenzio, Ferrabosco, Quintiniani, Eremita, Pallavicino, Vecchi, Nanino, Venturi, Feliciani, Vicci. Un des madrigalistes anglais les plus charmants, THOMAS MORLEY, élève de WILLIAM BIRD, tout en faisant des réserves sur la sensualité des Italiens, proclame leur autorité et cite leurs ouvrages comme des modèles; on est même allé jusqu'à l'accuser de les plagier, et particulièrement d'emprunter beaucoup d'idées à Gastoldi. C'est à leur école que, d'après Bird, on peut apprendre le style expressif. En 1597, il publia un recueil de chansonnettes de Bassano, Croce, Anerio, Viadana, Vecchi; en 1598, un recueil de madrigaux de Mosto, Ferretti, Ferrabosco, Giovanelli, Vecchi, Belli, Orologio, Marenzio, Sabine, Venturi, di Macque. Les deux répertoires ont, comme complément du titre, la formule *selected of the best Italian authors*. Dans son ouvrage théorique, *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597), l'autorité des italiens est souvent citée comme la plus importante. Comme les madrigalistes « transalpins », les Anglais supprimèrent à peu près la limite du sacré et du mondain. A ses *Cantiones sacræ* à 5 voix (avec basse continue, 1595), RICHARD DEBRING

ajouta (en 1618) des « Cantica sacra *ad melodiam madrigalium elaborata* » à 6 voix; ALLISON édita un psautier avec accompagnement de luth(!); dans un sévère motet d'EAST, on relève l'imitation d'un motif de trompettes assez fréquent dans des pièces profanes. Comme leurs confrères de l'école de Jannequin, les Anglais poussèrent le goût des images sonores jusqu'au réalisme pittoresque : tel Deering, dans ses *Cries of London* et ses *Country-Cries* (M. Nagel signale des imitations analogues de WILLIAM COBBOLD, M. WEELKES, ROB. STEVENSON, dans les manuscrits du British Museum, Add. MSS. 18,936-9).

Le répertoire des plus brillants madrigalistes anglais a été fait par les Anglais eux-mêmes, comme pour ménager la peine des futurs historiens : c'est *The triumphs of Oriana*, recueil édité en 1601 par Morley, réédité en 1614, et destiné à célébrer la gloire de la reine Elisabeth (alors âgée de soixante-deux ans). Le nom d'*Oriana* était tiré d'un célèbre poème de Spencer. En sa forme générale, cette publication est inspirée du recueil italien, *Trionfo di Dori*, publié à Anvers par P. Phalèse, et consacré à la louange d'une dame qui ne nous est pas connue. Elle contenait, à l'origine, 25 madrigaux de 23 compositeurs, dont le nombre s'est accru dans la suite : MICH. EAST, qui publia 24 madrigaux en 1604, 22 en 1606; DANIEL NORCOME, né en 1576, qui fut musicien de cour à Bruxelles; JOHN MUNDY, bachelier (1586), puis docteur (1624) en musique, mort en 1630 à Windsor; JOHN BENNET, dont le premier ouvrage fut un recueil de madrigaux parus en 1599; JOHN HILTON, GEORGE MARSON; REV. RICH. CARLTON, auteur de 21 madrigaux parus en 1601; JOHN HOLMES, RICH. NICHOLSON, WILL. HEATHER (+ 1626), professeur de musique à l'Université d'Oxford; THOMAS TOMKINS, præcentor à la cathédrale de Gloucester; MICH. CAVENDISH, WILL. COBOLD, JOHN FARMER (auteur de 40 canons, 1594, et dont les pièces sont, d'ailleurs, les plus faibles du recueil); JOHN. WILBYE, auteur de madrigaux cités comme modèles (entre autres *Weep, o mine eyes* et *what needeth all this travail*); THOMAS WEELKES, qui débuta par des madrigaux (1597) et dont la pièce insérée dans les « Triumphs », *As Vesta was from Latmos hill descending*, est une des meilleures; JOHN MILTON, père du poète; GEORGE KIRBYE (1570-1634); ROB. JONES, bachelier d'Oxford en 1597; JOHN LISLEY, EDWARD JOHNSON, ELLIS GIBBONS (frère du grand Orlando Gibbons), organiste de la cathédrale de Salisbury; THOMAS BATERSON, organiste de la cathédrale de Chester en 1599; FRANCIS PILKINGTON, HENRI PEACHAM, THOMAS VAUTOR, auteur du *Farewell to Oriana*. WILLIAM BIRD, non représenté dans les « triomphes », appartient surtout à l'histoire de la musique religieuse.

En 1630, l'Anglais Peerson publiait un recueil de

madrigaux auxquels il donnait le titre de « motets ». Le genre, importé d'Italie, n'avait guère fleuri que durant une trentaine d'années.

Bibliographie.

La bibliographie tient déjà une si grande place dans ce chapitre, que nous nous bornerons à quelques brèves indications : Rob. Jul. van Maldeghem, *Trésor musical, Collection authentique de musique sacrée et profane* des maîtres néerlandais du xvie siècle (publiée depuis 1865). — Luigi Torchi : *l'Arte musicale in Italia, publicazione musicale delle più importanti opere musicali italiane del secolo XIV al XVIII*, etc., t. I et II (Milan, Ricordi). — W. B. Squire, *Ausgewählte Madrigale* der XVI-XVII Jahrhunderts; Ed. Rimbault, *Bibliotheca madrigaliana* (1847); O. Becker, *Die englischen Madrigalisten W. Bird, Thomas Morley und John Dowland* (1901). Un certain nombre de madrigaux anglais sont insérés dans le répertoire *Musica antiqua* créé par Smith en 1812, comprenant des œuvres depuis le xiie jusqu'au xviie siècle, et dans le grand répertoire *The old english Edition* d'Arkwright (29 vol., de 1889 à 1902).

A consulter : dans la *Vierteljahrsschrift f. Mus. W.* de 1886, l'étude de Rudolf Schwartz : *Die Frottole im XV Jahrhundert*; dans la grande édition des œuvres complètes de Palestrina (Leipzig, Breitkopf, exemplaire à la B. N. de Paris), les tomes XXVIII et XXX; P. Wagner, *Francesco Petrarcas « Vergini » in der Komposition des Cipriano de Rore* (1893); *Palestrina als weltlicher Componist* (1890) et *Das Madrigal und Palestrina*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikw.* de 1892; Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik in italianischen Madrigal des XVI. Jahrh.* (dans le cahier 4 de l'*Int. Mus. Ges.*, 1902). — Sur Monteverde, v. la réédition partielle de Hugo Leichtentritt (chez Peters, 1909); les études critiques d'Emil Vogel (*Vierteljahrsschr. f. M.* de 1887); le *Claudio Monteverde* (1885) de Stef. Davari, historien de la musique, à Mantoue. — Rudolf Schwartz : *H. L. Hassler; unter dem Einflusse der italianischen Madrigalisten* (dans la *Vierteljahrsschr.* de 1893); Rob. Eitner, *Publicationen der Gesellschaft f. Musikforschung* (depuis 1871).

CHAPITRE XXIX

LA MUSIQUE RELIGIEUSE AU XVIe SIÈCLE

L'œuvre du protestantisme; Luther et Calvin. — Le chant traditionnel; réforme entreprise par Grégoire XIII. — Le chœur polyphonique. — Les messes et les motets en Italie et en France; publications principales. — Les grands compositeurs de musique religieuse au XVIe siècle.

C'est un signe des temps que cette expansion formidable de la chanson profane dont nous venons de parler, chanson populaire d'origine, savante de forme, sensuelle d'expression. La musique religieuse, tout aussi importante, — moins représentative peut-être de l'esprit de l'époque — est l'œuvre des protestants et des catholiques, qui se partagent très inégalement le domaine de l'art d'église.

La **Réforme** est le grand fait qui domine l'histoire religieuse du XVIe siècle, antérieur à l'apparition des grands chefs-d'œuvre catholiques. Les fameuses thèses de Luther sont de 1517. En France, le *Commentaire sur les épîtres de saint Paul,* de Lefèvre d'Etaples, est de 1512; et Calvin écrivait l'épître dédicatoire de son *Institution chrétienne* en 1535. La Réforme n'a rien créé de nouveau en musique; elle n'a jamais eu d'art original et distinct, parce qu'à l'origine elle n'était nullement un schisme défini, constitué, armé contre le dogme; elle se confondait avec le vœu de l'Eglise. J.-S. Bach lui-même, en 1733, offrait sa messe en *si* mineur au très catholique roi de Saxe. Aujourd'hui encore, les églises protestantes semblent attacher peu d'importance aux chefs-d'œuvre écrits par leurs fidèles. Ce qui est certain, c'est que Luther et Calvin considéraient le

chant comme très précieux pour la foi et le prosélytisme. Luther n'accordait pas le titre d'éducateur à celui qui n'est pas musicien; il a prouvé qu'il aimait et connaissait la musique; il est pourtant probable qu'il n'a rien composé, sauf des paroles. Son collaborateur et ami Iohann Walther (1496-1570), est l'auteur du livre de chants protestants le plus ancien. L'œuvre importante à laquelle son nom et celui de ses coreligionnaires sont attachés est l'introduction dans l'office divin des Lieder spirituels en langue populaire. Le moyen âge avait employé la langue latine, pour l'intelligence de laquelle les peuples romans ont plus de facilité que les autres; en Allemagne, l'adoption de la langue vulgaire fut particulièrement utile à la propagande.

Le recueil de Walther est intitulé : *Geystlich Gesang-Buchleyn* (1524); il a été réédité dans le 7[e] vol. des publications de la *Gesellschaft f. Musikforschung* (fondée en 1888 à Berlin par Franz Commer et Rob. Eitner). Du même : *Ein newes christliches Lied* (1561); *Ein gar schöner geistlicher und christlicher Bergkreyen* (1561), *Lob und Preis der himmlichen Kunst Musika* (1564), etc. Georg Rhaw, qui en 1519 était kantor à la Thomasschule de Leipzig, a publié en 1544 un recueil de chants protestants (*Newen deutschen Gesänge für die gemeine Schule*, réédité par Jos. Wolf dans le XXXIV[e] vol. des *Denkmäler deutscher Tonkunst*). Les principales œuvres protestantes du XVII[e] siècle, soit pour les paroles, soit pour la musique, sont celles de Paul Gerhardt (poète, 1607-1676); de Joh. Grüger (1598-1662), auteur du *Neues vollkömmliches Gesangbuch* de la confession d'Augsburg (1640), qui eut, parmi toutes les publications similaires, l'influence musicale la plus grande; de Joh. G. Ebeling (1627-1676), qui mit en musique 120 Lieder de Gerhardt, parus en 10 cahiers in-f°, 1666-7, à Berlin.

Comme Luther, Calvin était partisan de l'emploi de la langue vulgaire dans le chant liturgique : « ... C'est une pure bastelerie, disait-il, d'amuser le peuple en des signes dont la signification ne luy soit point exposée. Parquoy il est facile de voir qu'on profane les Sacrements de Jesus-Christ, les administrant tellement que le peuple ne comprenne point les paroles qui y sont dites. » Se plaçant au point de vue populaire, il considérait la liturgie en latin comme un acte de magie incompréhensible, un « enchantement ». Pour exalter la vertu de la musique, il ne s'appuie pas seulement sur le témoignage des Pères

(saint Paul, saint Augustin), mais sur l'observation : « ... Nous cognoissons par expériencc que le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et enflamber le cœur des hommes, pour invoquer et louer Dieu d'un zèle plus vehement et ardent. » Nul n'hésiterait à approuver ces magnifiques paroles : « ... Entre les autres choses qui sont propres pour recréer l'homme et luy donner volupté, la Musique est ou la première, ou l'une des principales; et nous faut estimer que c'est un don de Dieu député à cet usage. Parquoy d'autant plus devons-nous regarder de n'en point abuser, de peur de la souiller et contaminer, la convertissant en notre condamnation, où elle restait dédiée à notre profit et salut. Quand il n'y aurait autre considération que ceste seule, si nous doit-elle bien esmouvoir à moderer l'usage de la Musique, pour la faire à toute honnesteté et qu'elle ne soit point occasion de nous lascher la bride à dissolution, ou de nous effeminer en délices désordonnées, et qu'elle ne soit point instrument de paillardise ne d'aucune impudicité... Il est vray que toute parole mauvaise, comme dit saint Paul, pervertit les bonnes mœurs; mais quand la mélodie est avec, cela transperse beaucoup plus fort le cœur et entre au dedans. » Malheureusement cette musique « saincte et pure », populaire, mais « réglée à l'édification », parfaite pour un chrétien, est insuffisante pour un artiste; elle a cependant une simplicité expressive et une sorte de grandeur dans l'austérité. Tel est le cas des 150 « *Psaumes du prophète David* », mis en rimes françaises par Clément Marot et Théodore de Bèze, et publiés à Lyon, avec privilège du 26 décembre 1561. L'ouvrage a été réédité par M. Henry Expert (*le Pseautier Huguenot*, 1902, in-f°). La mélodie est syllabique, employant les anciens modes, et mesurée; la notation est blanche; les signes principaux sont la semibrève (◇) et la minime (◇̣).

La musique catholique comprend le plain chant traditionnel, qui traverse une grave période de crise, et la composition polyphonique où le génie a plus de part que la foi.

Au cours du xvie siècle, le plain chant subit de rudes atteintes, malgré la fidélité de plusieurs théoriciens aux

principes; il donne des signes assez graves de désorganisation. Le moyen âge, malgré le fatras des *Scriptores*, n'avait pas su le réduire en système scientifiquement net et arrêté; d'autre part, l'imperfection de l'écriture musicale et l'ignorance des vraies sources le protégeaient mal contre le « cantus figuratus », que Vanneo assimile au « cantus muliebris ». Dès avant 1500, dans son traité *De notis et pausis*, et dans son *Definitorium*, Tinctoris disait que la valeur des notes, dans le plain chant, était indéterminée, tantôt longue, tantôt brève, sans précision; et plusieurs théoriciens admettaient que pour certains textes on employât la musique mesurée (par exemple, pour les séquences, comme c'était l'usage, d'après Gafori, chez les chanteurs français). Dans un petit traité élémentaire de musique, — *Libellus de rudimentis musices*, 1529 — Blasius Rossetti soutient la thèse de l'inégalité nécessaire des durées : dans les hymnes, les proses, les psaumes et les antiennes, la musique doit être « *ancilla grammaticæ* ». Il va jusqu'à dire : « Quand nous prononçons une syllabe brève, nous devons abréger le chant, *alors même qu'il y aurait deux notes sur la syllabe* ». L'exécution suivante lui paraît la seule correcte :

𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅝
Do - mine la - bi - a me - a a - pe - ri - es

Erasme, dans ses dialogues sur la bonne prononciation du grec et du latin, se plaint que tout soit chanté sur le rythme spondaïque, en produisant une fausse égalité (*inæqualem æqualitatem*). Ornithoparcus (*Micrologus*, 1517) oppose comme rivaux l'*accentus*, principe du langage courant, et le *concentus*, principe du langage musical. Zarlino va jusqu'à distinguer trois accents : l'accent grammatical, l'accent oratoire et l'accent musical.

Vicentino, en 1555 (dans l'opuscule *Antica musica ridotta alla moderna pratica*), formule un principe que le xvi[e] siècle paraît avoir voulu appliquer au plain chant aussi bien qu'à la musique mesurée : c'est que toute œuvre musicale doit être expressive. « Dans le chant, dit-il, la musique n'a pas d'autre fonction que d'exprimer, à l'aide

des sons, les pensées et les passions dont l'idée est contenue dans les paroles. » Il suffira d'attribuer la même fonction à la musique instrumentale, pour avoir le programme de Gluck et celui de tout l'art moderne. Sans doute, les liturgistes du moyen âge n'auraient pas répugné à cette déclaration de principe; mais elle a une tout autre valeur sous la plume d'un homme de la Renaissance. C'est la gamme des sentiments humains que la musique doit connaître et traduire. Vicentino et Zarlino (*Institut.* liv. III, chap. X) parlent de « *motus lætiores aut tristiores* », des intervalles qui expriment le sérieux et la tristesse, etc. Dans la préface des *Varia Carmina* du grand maître allemand Senfl (1534), le musicien est comparé au poète et à l'orateur : *grandia elate, moderata leniter, jucunda dulciter, tristia moeste inflat ac moderatur, totaque arte cum affectibus consentit.*

Il faut remarquer que cette idée de l'expression musicale n'impliquait pas seulement une critique de certains chants liturgiques, mais s'opposait aussi à l'art trop pédantesque du contrepoint pur, et, au xvi[e] siècle, aux compositions qui étaient encore entachées d'esprit scolastique. En 1549, l'évêque Cirillo Franco, exaltant la musique grecque antique, fait ses doléances sur l'état misérable de celle de son temps; il lui reproche d'être inexpressive : il déplore que *Kyrie* et *Gloria*, prières de pénitence, et *Alleluia* soient chantés dans la même gamme, sans souci de l'expression juste; il blâme aussi la manie des fugues où une voix chante *Sabaoth*, tandis qu'une seconde en est encore au *Sanctus* et qu'une troisième commence déjà *Gloria tua*; il appelle un tel imbroglio une « musique de chats ».

Ce souci de l'*expression* — mot bien vague, pouvant donner lieu, dans la pratique, à des œuvres dissemblables et parfois opposées — a été poussé jusqu'à de puériles minuties. Johannes Nucius (né en 1556), moine cistercien devenu, au commencement du xvii[e] siècle, abbé d'un couvent de Silésie, a écrit des *Præceptiones absolutissimæ* sur ce qu'il appelle la « musique poétique ». Il veut que le musicien, comme s'il peignait avec les sons, traduise les mots *montagne, profondeur, abîme*: bien plus, cette peinture sonore doit s'étendre aux mots *jour, lumière, nuit, obscurité*; et là où les sons ne peuvent plus rien exprimer, il faut que la couleur de la note écrite ou imprimée y supplée, en étant noire ou blanche! (... *Lux, dies, nox, tenebræ,*

quæ vel notarum repletione vel albedine apte exprimi possunt. Fin du chap. VII de *Musicæ poeticæ*, etc., imprimé en 1613). — Le jésuite allemand WOLLFGANG SCHŒNSLADER (né en 1570) va encore plus loin dans son *Architectonice musices universalis* (publié sous un pseudonyme à Ingolstadt en 1631) où il donne des exemples tirés de Lassus et des compositeurs italiens, et où il affirme que la musique doit exprimer aussi les âges de la vie humaine : *infantiam, pueritiam, senectutem, eorumque mores*, etc.!

Ces idées avaient pour tendance de transformer complètement le plain chant et de le rendre vraiment « musical », comme on devait dire au XVII[e] siècle, c'est-à-dire de lui enlever son originalité et sa beauté propre. D'autre part, la tradition grégorienne était oubliée, méconnue, à peu près perdue; il y avait décadence réelle. Déjà, au temps de Guido, de Bernard de Clairvaux, on se plaignait de la mutilation des mélodies, des lacunes de la notation, des fautes de tout genre contre la technique; on devine sans peine que le mal était pire au XVI[e] siècle. Un peu partout, on déplorait les licences prises par les chantres, l'incorrection des livres imprimés; on trouvait que les paroles latines n'étaient plus intelligibles au peuple; et nous savons que les synodes tenus en divers pays (depuis celui de Tolède en 1566 jusqu'à celui de Tournai en 1600) ont signalé ce mal, qui apparaissait dans le chant grégorien comme dans la polyphonie; on trouvait enfin, dans les cantiques liturgiques, certains mélismes excessifs. Le sens esthétique conspirait en cela avec le sentiment religieux.

Sous l'influence de cet état d'opinion, Grégoire XIII, qui venait de fonder une imprimerie pour fixer les livres liturgiques et les œuvres des Pères en des textes corrects, voulut étendre sa réforme à la musique; il confia officiellement la revision des livres de chant à deux excellents musiciens : PIERLUIGI de PALESTRINA et ANNIBAL ZOÏLO.

A ce moment (1577), Palestrina était dans toute la maturité du talent et de la gloire. Il avait fait ses preuves comme maître de chapelle et écrit ses plus brillants chefs-d'œuvre dans le genre sacré comme dans le genre profane. Le choix du souverain Pontife était une revanche éclatante de l'échec subi en 1555 par l'auteur de la *Messe du pape Marcel*, déclaré inadmissible dans la chapelle pontificale (probablement à cause du caractère trop mondain de ses œuvres). — Annibale Zoïlo était un grand musicien de la même école

et de mêmes tendances; chanteur de la chapelle papale, il a écrit des Messes, des pièces religieuses à 16 voix, des madrigaux, des chansons; dans le recueil publié en 1614 par Fabio Costantini (*Selectæ Cantiones*) se trouve un *Salve Regina* de lui à 8 voix.

Quel était le sens de ce mot « *reviser* » les livres de plain chant? s'agissait-il, dans l'esprit de Grégoire XIII, d'une *réforme* (c'est-à-dire d'un retour à la vraie tradition) ou bien d'une *révolution*, d'un changement organique et fondamental? On a beau relire le bref du 25 octobre 1577, on n'y trouve rien qui autorise la première interprétation. Comment eût-il été possible de demander sérieusement une remise en honneur du chant primitif, alors que la connaissance et l'étude comparée des sources faisaient défaut? En revanche, il faut le reconnaître à moins qu'on ne sollicite les textes, tout l'ensemble du bref laisse entendre qu'il s'agit d'une refonte générale, *ad libitum*. Grégoire XIII imposait un programme très vaste : expurger les livres de chant en les débarrassant de tous les vices dont ils étaient entachés, « *barbarismis*, *obscuritatibus*, *contrarietatibus*, *ac superfluitatibus* ». Il voulut donc une correction qualitative et quantitative. Il avait confiance entière dans les deux grands compositeurs dont il exaltait le talent, et leur donnait pleins pouvoirs.

Texte du bref : « ... Vos, quorum artis musicæ et modulandi peritia, necnon fides et diligentia atque erga Deum pietas maxime probata est, deligendos duximus quibus potissimum hoc onus demandaremus, firma spe freti nos desiderio huic nostro cumulate satisfacturos. Itaque vobis antiphonaria, gradualia, psalteria et alios quoscumque cantus quorum in ecclesiis est usus iuxta ritum S.æ Romanæ Ecclesiæ tam in horis canonicis quam Missis et aliis divinis celebrandis, *revidendi et prout vobis expedire visum fuerit, purgandi, corrigendi et reformandi negocium damus*, atque super his omnibus *plenam et liberam facultatem auctoritate apostolica tenore præsentium tribuimus.* »

Il eût été au moins imprudent, de la part d'un traditionnaliste pur, de s'adresser, en pareil cas, à un compositeur qui avait précisément emprunté au plain chant l'usage de ces notes dites « superflues ». Par exemple, sur la première syllabe du mot « *Sabaoth* », Palestrina place un jubilus de sept mesures qui ne comprend pas moins de 34 noires, une

ronde et 7 blanches (grande édition des *Œuvres*, XII, 181 et 182; cf. le Benedictus des messes *Iste confessor* et *Lauda Sion*, l'Agnus II de la messe *Ascendo ad patrem*, etc.). Les instructions de Grégoire XIII à Palestrina et à Zoïlo, point de départ de toutes les tentatives ultérieures pour créer un « cantus politior », pourraient être ainsi résumées : refaites-nous un plain chant plus *artistique*; vous avez carte blanche!

On connaît aujourd'hui, grâce à des documents d'archives (publiés en 1901 par le bénédictin D. Raphaël Molitor), l'histoire exacte de cette « révision », sur les résultats de laquelle des raisons diverses exigeaient qu'on fît la lumière. Palestrina se mit immédiatement à l'œuvre. Il commença par le Graduel qui est le livre principal; Zoïlo s'était chargé de la seconde partie du Graduel, le Propre des Saints. Dès novembre 1578, ce premier travail, le plus important puisqu'il avait pour objet les chants de la messe, était terminé; mais, ni sous le pontificat de Grégoire XIII, ni sous ses successeurs, il ne fut publié. On s'est demandé pourquoi. Après une brève incursion dans le domaine du plain chant, Palestrina avait-il eu la nostalgie de la composition polyphonique et s'était-il remis à ses compositions personnelles? Une fois remarié (en 1581) avec une riche veuve, s'était-il surtout préoccupé de trouver un éditeur pour sa propre musique? ou bien le Graduel de Peter Lichtenstein, publié à Venise en 1580, et vite en faveur à cause de sa concordance avec le texte du Missel réformé de 1570, occupait-il une place qui rendait impossible toute concurrence? La vérité, c'est que Palestrina avait dû interrompre son œuvre et l'abandonner définitivement (dès 1578), devant des observations et des protestations adressées au pape, au nom de Sa Majesté très catholique Philippe II roi d'Espagne, par un savant théologien-musicien espagnol, résidant alors à Rome : Don Fernando de las Infantas. « *Quoiqu'ils prétendent, écrivait ce dernier au souverain Pontife, ne vouloir changer que peu de chose, à savoir les fautes d'accent ou de mode, et les groupes de notes trop prolixes, ils finissent néanmoins par détruire tout ce qui existe.* » La cour romaine ne pouvait rester sourde à une telle protestation, et elle sembla abandonner le projet. Après la mort de

Palestrina (1594), ses papiers mutilés (car Zoïlo avait quitté Rome en emportant une partie du manuscrit) furent complétés tant bien que mal et brocantés par son fils dissipateur, Igino.

Cependant, au mois d'août 1608, un bref de Paul V reprit la pensée de Grégoire XIII, en chargeant de la réforme chorale une commission de six musiciens présidée par le cardinal Del Monte. Il s'agissait toujours de corriger les « barbarismes » musicaux. Ces six musiciens ne s'entendirent pas. Un second bref (6 mars 1611) autorisa Del Monte à retenir deux commissaires seulement : l'un était le successeur de Palestrina dans la chapelle papale, compositeur de premier ordre, Felice Anerio; l'autre, un élève de Zoïlo : Francesco Suriano. Suriano et Zoïlo sont les auteurs responsables de l'édition dite « médicéenne » du Graduel qui parut en deux fois (partie I en 1614, II en 1615) avec cette rubrique : *Cum cantu Pauli V jussu reformato*, et, à la fin, *permissu superiorum*, formules qui n'impliquaient aucune protection directe et officielle du pape. La réforme du plain chant par le grand Palestrina, officiellement décidée en 1577 par Grégoire XIII, avait donc dévié, échoué, abouti à un travail imprévu, que la spéculation commerciale ne réussit pas à faire recommander nettement par la cour pontificale à toute la chrétienté. Elle avait cependant ouvert une brèche par où passèrent bientôt les licences les plus indiscrètes : c'est ainsi qu'au xviie siècle, le cardinal de Berulle, le P. de Condren, le P. Bourgoing, et en général les oratoriens, allaient créer ou favoriser le « plain chant *musical* » en élaguant les « superfluités » des longs mélismes et en abandonnant le principe de l'égalité des durées. Henri Du Mont composera ses cinq messes fameuses en « plain chant musical ». Après les travaux de la Commission de Reims et Cambrai qui ont servi de base à tant de livres usuels, après une multitude d'entreprises plus ou moins sérieuses, la vraie et définitive réforme, fondée sur l'étude pénétrante et comparée des plus anciens manuscrits, devait être entreprise en 1889 par les Bénédictins de Solesmes et avoir précisément pour point de départ l'examen critique de cette édition pseudo-palestrinienne de 1614, remise au jour (avec

privilège) par un imprimeur allemand, et dans laquelle, selon le mot d'un bénédictin, la mélodie grégorienne « souffrait sa Passion comme le Christ qu'elle chante ».

La musique religieuse du XVIe siècle comprend, avec la monodie dont nous venons de parler, le **chant polyphonique et mesuré**. Cette dernière forme, préparée durant le moyen âge par de si subtiles recherches techniques, fut un brillant épanouissement de la composition vocale en contrepoint. Nous voici très loin du plain chant, et comme à ses antipodes. Le choral ne se contente plus d'une ligne mélodique simple, suivie à l'unisson par tous les fidèles. De la prière grégorienne aux œuvres d'un Lassus, d'un Palestrina, d'un Gabrieli, d'un Schütz, il y a la même évolution que d'un dessin, borné au contour des choses, à un tableau de Raphaël ou de Titien. Au point de vue purement religieux, on a regretté parfois cette invasion du temple par les formes de l'art mondain.

Le Concile de Trente n'a pas parlé, explicitement au moins, du plain chant; mais, dans sa 22e session (17 sept. 1562), il proscrit de « la maison de Dieu », qui doit rester « une maison de prière », toute musique « impure » et de caractère lascif : « Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu *lascivum aut impurum* aliquid miscetur... arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit ». Que faut-il entendre au juste par ces mots? Ne sont-ils pas vagues volontairement? Il semble que l'art polyphone soit visé.

On a dit : le plain chant seul convient à la liturgie chrétienne; le chant polyphone est en dehors de la tradition; exécuté par une élite de virtuoses qui se substituent à la masse des croyants, il doit être réservé pour des fêtes solennelles. — A cela on peut répondre que cette attribution des rôles est parfaitement exacte; et qu'au surplus, en ce qui concerne les mélodies « grégoriennes », ce sont les chefs de l'Église eux-mêmes, nous l'avons vu, qui ont toléré, parfois même ordonné la mutilation du plain chant (*purgare, corrigere, superfluitates resecare*, disaient Grégoire XIII et Paul V), en le livrant aux revisions de musiciens formés à une tout autre école. Toutes les institutions, à leur insu parfois, cèdent à l'influence et aux progrès du temps. Le créateur de la chapelle Sixtine est le pape — Jules II, —

qui commandait à Michel-Ange sa statue et à Bramante le plan du nouveau Saint-Pierre. Le plain chant a une beauté propre, indépendante des époques et des lieux; mais la sensuelle Italie du xvi[e] siècle ne pouvait plus s'en contenter. Aussi bien l'Église avait depuis longtemps admis le chant à plusieurs parties. Dès l'année 1198, Eudes de Sully, évêque de Paris, l'avait autorisé dans certaines parties de l'office; et comment l'Eglise aurait-elle justifié en matière musicale, et là seulement, une sorte d'idéalisme intransigeant? N'a-t-elle pas toujours fait appel au génie des plus grands artistes pour rehausser l'éclat de ses cérémonies? le « luxe » lui est-il étranger? Qu'on songe à l'architecture des cathédrales, au lyrisme éperdu qu'on trouve à la fois sur les pierres de certaines basiliques et dans la parole des orateurs sacrés; aux statues, aux fresques, aux tableaux qui sont le cadre des offices, à la richesse des habits sacerdotaux, aux vitraux empourprés de lumière, aux bénédictions liturgiques tombant de mains illustrées de pierres précieuses! Quant au départ entre le « profane » et le « sacré », il eût été vraiment étrange d'en faire souffrir, par voie d'exclusion, les progrès naturels et nécessaires du chant, lorsqu'on peut citer des faits comme ceux-ci dans les arts voisins : Léda, figurée sur les portes de Saint-Pierre de Rome; les douze travaux d'Hercule servant de thème à la décoration du jubé de la cathédrale, à Limoges (1535); Vénus, Cupidon, Ganymède, des Faunes, des Bacchantes, sur les stalles de la cathédrale d'Auch (1520-1529); Mars et Vénus sur le portail de Port-Sainte-Marie (Aube), etc.. etc...

Les compositions religieuses du xvi[e] siècle ont des sujets presque aussi variés que les compositions profanes, car elles puisent dans la liturgie et dans la Bible; ce sont des messes ou parties de messe, des psaumes, des cantiques à la Vierge, des lamentations, des hymnes et, généralement, toutes les pièces comprises sous le titre de *Motets* ou de *Sacræ cantiones*. Comme elles sont d'étendue assez brève ou moyenne, elles sont publiées par groupes, ou « livres », en aussi grand nombre et par les mêmes éditeurs que les chansons. Les premiers monuments du genre sont : pour les messes, le *Missarum diversorum auctorum liber primus*,

édité par Petrucci en 1508, et contenant cinq messes à 4 voix d'Obrecht, Basiron, Brumel, Gaspar et La Rue; le *Liber quindecim missarum*, gros in-folio de 162 pages avec le portrait de Léon X donnant sa bénédiction, publié à Rome par Andreas Antiquus en 1516, et contenant 15 messes de six musiciens franco-flamands (plus un italien); pour les motets, les *Motetti della corona* (Petrucci, 1514), soit 26 motets à 4 voix, d'auteurs exclusivement étrangers à l'Italie. Les livres II, III, et IV de ce dernier recueil ont paru en 1519; ils furent continués par les *Motetti del fiore*, les *Motetti del frutto* (1539), le *Flos florum* (1545). Un autre recueil monumental est le *Liber selectarum Cantionum*, grand in-f° de 271 pages, avec les armes du prince-archevêque de Salzbourg, imprimé à Nuremberg en 1520 et contenant 24 motets sur paroles latines.

En France, durant la première moitié du xvie siècle, les recueils de messes furent assez nombreux. Ils attestent, de façon originale, cette pénétration ou confusion du sacré et du profane que nous avons déjà observée comme liée à l'évolution de l'art. Le premier monument à signaler est le très beau volume, grand in-f°, orné de brillantes vignettes, publié par Attaingnant en 1532 et formé de sept livres de messes, avec un privilège de François Ier : « *Donné à Sainct Germain en laye le dix-huitième de juin... de notre règne l'an XVII. Par le roy. Le cardinal de Tournon, maistre de la chapelle du dit seigneur, présent.* » Les musiciens dont les œuvres s'y trouvent réunies, sont : Manchicourt, Claudin, Gascongne, Mouton, Lupus, Richafort, Le Heurteur, Divitis, Gombert. Aucune pièce n'a de titre français emprunté à une chanson. Il n'en fut pas de même des publications ultérieures.

En 1534, Attaingnant publie son premier livre de quatre « Messes musicales » à 4 parties : messe *Le cœur est mien*, par Sohier; messe *Un jour Robin* et *Fors seulement* par Le Heurteur; messe *Content désir*, par J. de Billon. (Le 4e livre de la série, publié en 1540, débute par une messe de Certon intitulée *Dulcis amica* !)

Parmi les autres recueils de messes publiés par les éditeurs français, nous citerons : *Liber decem missarum a præclaris et maximi nominis musicis contextus*, etc., Lyon, Jacques Moderne,

1540. Les compositeurs sont : Gardane, Layolle, Lupus, Moulu, Mouton, Guil. Prevost, Richafort, Sarton, De Villiers. — ***Missæ decem cum quatuor vocibus***, etc., Paris, Du Chemin, 1554 (compositeurs : Cadeac, Certon, Clereau, Colin, Goudimel, Guyon, Jacquet, Jannequin). — ***Missæ quatuor*** (1554, Du Chemin). — ***Missæ tres a Claudio de Sermisy, Joanne Maillard, Claudio Goudimel, cum quatuor vocibus conditæ***, etc.; titres des messes II et III : ***Je suis déshéritée*** et ***Le bien que j'ay***.

Pour les motets, les deux principales publications françaises sont les séries de recueils publiés par Jacques Moderne (4 livres, de 1532 à 1539, dont l'ensemble présente 121 pièces) et par Attaingnant, qui, en 1534 et 1535, n'a pas donné moins de 13 livres contenant chacun, en moyenne, vingt compositions.

La plupart des musiciens qui sont nommés dans ces monuments de l'art religieux, sont ceux que nous avons déjà rencontrés dans les livres de chansons; et leur art n'est pas différent. Nous complèterons ce bref exposé où les redites seraient inévitables, en nous arrêtant à un trait de mœurs qui ramènera du reste l'attention sur les mêmes faits. En étudiant une époque si riche et si vivante, on n'a que l'embarras du choix pour varier les points de vue.

En parlant de la Grèce antique, nous avons déjà décrit de grands concours qui coïncidaient avec l'époque la plus brillante de l'histoire de la civilisation. Il y a, dans notre xvie siècle chrétien et français, une institution analogue, très différente sans doute sur beaucoup de points essentiels, et de moindre envergure, mais qui ne laisserait pas d'offrir un thème intéressant de comparaison. Nos « concours » actuels sont caractérisés, outre leur tendance à l'individualisme, par l'absence d'idée religieuse; autrefois, à l'époque de la Renaissance, comme au siècle de Périclès, une foi traditionnelle et commune à tous les membres de la cité était l'âme de ces fêtes musicales.

Un manuscrit provenant du chapitre de la cathédrale d'Evreux, en dépôt aux archives du département de l'Eure et publié en 1837 par MM. Bonnin et Chassant, nous fait connaître un « *puy* de musique », c'est-à-dire l'organisation régulière d'une fête religieuse avec concours musical qui est comme une transposition chrétienne et moderne des *agones*

de l'antiquité grecque. Ce n'est nullement un fait isolé. Le « Livre de fondation » de ce puy rappelle, en un préambule général où il s'attache à renouer de vieilles traditions, qu' « en plusieurs endroitz de la chrétienté, ont esté faictes plusieurs belles fondations par les zélateurs du service de Dieu, amateurs de l'art de musique, qui tous les ans, au jour et feste de lad. vierge (sainte Cécile) *chantent motetz*, *hymnes* et *louanges* à Dieu le Créateur et à elle ». Tous les détails de cette fête sont indiqués avec précision; ils sont l'équivalent des fêtes antiques correspondantes et ont pour nous une importance au moins égale.

Le concours était annuel et avait lieu, à perpétuité, le jour de la fête de sainte Cécile (22 novembre). Il était placé sous le patronage d'une sorte de Conseil directeur ou de « confrérie », formée des doyen et chapitre, « chantres et clercs de sepmaine de l'église cathédrale Notre-Dame d'Evreux », et de « notables habitants » de la ville, qui paient chacun 15 deniers s'ajoutant aux revenus d'un fonds constitué par les membres bienfaiteurs. Ce Conseil des « fondateurs » se réunit une fois l'an; il nomme un *Prince* ou « maistre pour l'année » qui, assisté du trésorier, a la charge de toutes les dépenses (luminaire, décoration, tapisseries, grosses chandelles pour les souffleurs de l'orgue, « chapeaux de fleurs » pour les images de Notre-Dame et de sainte Cécile, etc.) De plus, il est tenu, « en son année, préparer un lieu honneste et la table, pour, après la grande messe du jour de lad. fête, recepvoir amiablement la compagnie au convive du disner qui se passera sans aucun scandalle, insolence ou excès, en quoy ne sera obligé led. Prince faire autres fraiz, s'il ne luy plaist. Car chacun des fondateurs fera porter son vivre. » Deux mois avant la solennité, il fait confectionner par un orfèvre les prix « pour estre iceulx exposez à la veue des assistants sur le Puy, au jour de la concentration de la musique, lendemain de la feste Madame sainte Cécile, et pour estre promptement delivrez aux maîtres musiciens ausquelz ilz auront esté adjugez ». Enfin, le Prince fait imprimer pour le moins « le nombre de deux cens attaches, affiches ou semonces chez Adrian Leroy, imprimeur de musique du Roy, demeurant à Paris, afin que par icelles plusieurs musiciens soient invitez

d'envoyer de leurs œuvres audit Puy, et seront lesdites semonces ou invitations achevées d'imprimer trois mois devant ladite feste au plus tard, pour les envoyer de bonne heure en divers lieux ».

L'objet de la fête est la glorification de sainte Cécile, vierge et martyre, patronne des musiciens. Mais cette idée particulière s'élargit et prend pour cadre la religion tout entière : l'hommage s'adresse à Dieu, à la Vierge, aux Saints et aux Saintes, πᾶσι καὶ πάσαις, comme disaient les Grecs. Le livre de fondation débute par ce titre : « A l'honneur de Dieu et de la Vierge Marie, et de tous les Sainctz et Sainctes du Paradis et par espécial saincte Cécille, vierge et martire. *Amen.* »

La partie purement religieuse et liturgique de la fête avait lieu les 21 et 22 novembre. Le 23 commençait le « puy », appelé encore « concentration de musique », c'est-à-dire le concours. On y admettait : 1° des « motets latins à cinq parties et deux ouvertures, dont le texte sera à l'honneur de Dieu ou collaudation de la Vierge ». Au motet jugé le meilleur, on donnait comme prix un petit orgue d'argent sur lequel était gravée la devise : *Pectora plena deo rapis atque sono inseris astris*; au motet « débattu », c'est-à-dire venant tout de suite après, une harpe d'argent avec cette devise : *Protinus ad numeros mens acta furore quiescit*; 2° des chansons à cinq parties, avec paroles *ad libitum*, « hors texte scandaleux »; prix : un luth et une lyre d'argent (avec devises latines); 3° un air à quatre parties; prix : un cornet d'argent; 4° des chansons « légères-facétieuses »; prix : une flûte d'argent; 5° au plus excellent sonnet chrestien françays, faict à deux ouvertures, sera donné le « triomphe de la Cécile, enrichy d'or, qui est le plus grand prix ». Comme on le voit, le programme est très éclectique. L'art profane et l'art sacré se donnent la main pour s'ébattre honnêtement autour de l'autel.

Après le prononcé du jugement et l'attribution des prix, « le Prince, accompagné des fondateurs et confrères, marchera, assisté des chantres, lesquels, pour rendre grâces à Dieu, iront devant ou dedans l'église Notre-Dame, chanter à pleine voix les deux motets primés (*prémiéz*) audit Puy; à raison de quoi fourniront le d. Prince et trésorier de

torches pour le convoy de l'assistance et de bougies pour les d. chantres. »

Un grand nom de la musique française est attaché à la fondation de ce concours : c'est celui de Guillaume Costeley, né à Evreux en 1531. Il fut le vrai fondateur et un des premiers bienfaiteurs du puy. Dans le manuscrit dont nous venons de donner des extraits, il est mentionné comme ayant donné 10 livres en 1571 et fait diverses libéralités dans les années suivantes. Son nom figure au bas de la « copie du contrat de fondation » (5 nov. 1573). Il fut le premier Prince (en 1571).

Voici les noms des musiciens qui furent couronnés à ces concours ; ils montrent que la renommée du puy d'Évreux s'étendait assez loin.

En 1575 : « Orlande de Lassus, du pays de Flandres, maître de la chapelle de musique du duc de Bavières » (motet : *Domine Jesu Christe qui cognoscis*) ; Raymond de la Cassaigne, de Gascogne, maître des enfants en Nostre-Dame de Paris (2[e] prix de motet) ; Jacques Salmon, de Picardie, chantre et vallet de chambre du Roy (chanson à cinq parties : *Je meurs pensant à ta douceur*) ; Nicolas Millot, l'un des maîtres de la chapelle de musique du Roy (*id.* : *Les espis sont à Cérès*) ; Eustache du Caurroy, l'un des chantres de la chapelle de musique du Roy (air à 4 parties : *Rosette pour un peu d'absence*) ; Boette, maître des enfants de chœur de Notre-Dame d'Évreux (sonnet Jehan chrétien : *Heureux qui d'équité...*).

En 1576 : Eustache du Caurroy (motet : *Tribularer si nescirem*) ; Georges de la Hele, maître des enfants de chœur en la ville de Tournay (2[e] prix, dans 2 concours) ; Claude Petit-Ian, maître des enfants de chœur en l'église cathédrale de Verdun ; Claude Le Fainctre, maître de la chapelle de musique de M. de Villeroy (pour la chanson à cinq parties : *Un compagnon frisque et gaillard*) ; Fabrice Cajetan, italien, maître de la chapelle de musique de Mgr de Guise (pour l'air à quatre parties : *C'est mourir mille fois le jour...*) ; Barillaut, « estant à la suite de M. de Rouville » (pour le sonnet : *Race de Roys*).

En 1577 : Michel Fabry, du pays de Provence, chantre de la chapelle de musique de la Royne mère du Roy (motet) ; Jehan Pennequin, maître des enfants de chœur de l'église cathédrale d'Arras (pour la chanson à cinq parties : *Dieu vous garde*) ; André Sonnoys, du pays de Champaigne, lieu de Mussy-l'Evesque (pour la chanson facétieuse : *J'ay un joly courtaut*) ; plus quatre prix anonymes.

En 1578, les lauréats sont Etienne Testart, maître des enfants de chœur en la sainte chapelle de Paris ; Jehan Mallety ; Robert Goussu, maître de la chapelle de musique du chasteau d'Ennet, soubz monseigneur d'Aumalle (pour la chanson facétieuse : *Aux créanciers*) ;

Jehan Planson, organiste en l'église collégiale Saint-Germain l'Auxerrois, à Paris.

... En 1581 : Jacques Mauduit, parisien, greffier aux requestes du palais, à Paris; Michel Nicole, de Paris; Germain Le Boudier, maître des enfants de chœur de Notre-Dame de Nantes; Michel Fabry.

En 1582 : Michel Malherbe, maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Coustances; Nicolas Mazouyer, maître des enfants de chœur en l'église cathédrale d'Autun, en Bourgogne.

En 1583 : Orlande de Lassus (motet : *Cantantibus organis*): Abraham Blondet, parisien : Eustache du Caurroy; Robert Goussu.

En 1584 : Toussaint Savary, « du pays de Normandie »; Pascal Delestocart, Robert Goussu, Nicolas Morel, de Rouen.

En 1585 : Adrian Allou, maître des enfants de chœur de Saint-Martin de Tours (pour le motet : *Gustate et videte*); François Habert, maître en l'église Saint-Gatien de Tours; Robert Goussu; Pierre Quitrée, maître des enfants de chœur de la Saussaye.

En 1586 : Robert Goussu (motet); Regolo Vegoli, « de la ville de Lucques, en Italie, pour le débattu » (c'est-à-dire le *second* prix de motet : *De profundis*); Nicolas Morel; Pierre Le Martinel, « de Coustances, en Normandie ».

En 1587 : Raymond de la Cassaigne; Abraham Fourdy, d'Orléans: Denys Caignet, « à présent maître de la chapelle de musique de Mgr de Villeroy ».

En 1588 : Nicolas Vauquet, maître des enfants de chœur en l'église collégiale Saint-Benoist, à Paris (motet); Daniel Guichard, de Chinon; Jacques Péris, de Provence; Toussaint Savary (pour le *débattu* de la chanson : *dybedybedon*).

En 1589 : Jehan Boette, d'Évreux; Jacques Péris, Raulin Dumont, de Rouen.

(Le manuscrit d'Évreux s'arrête à l'année 1590.)

Nous venons d'indiquer les principaux domaines de la musique religieuse au xvi[e] siècle, — musique protestante, réforme du plain chant, messes, motets — en montrant que l'esprit de l'art profane pénétrait déjà dans tous les temples. Après avoir marqué à grands traits le relief de ce sol si riche et si varié, nous nous arrèterons à la description sommaire de quelques cimes majestueuses, qu'on peut dire voisines du ciel : Palestrina, Vittoria, Lassus, G. et A. Gabrieli; cimes nullement isolées d'ailleurs, et, comme il arrive toujours, entourées de géants qui les égalent presque en hauteur.

Giovanni Perluigi est né (selon toute vraisemblance) en 1526, à Palestrina, l'ancienne Præneste, petite localité située à 36 kil. de Rome. On a dit qu'il avait eu pour

maître le français huguenot Goudimel; mais il est prouvé aujourd'hui que Goudimel n'est jamais allé à Rome, ni même en Italie. Après avoir été maître de chant dans sa ville natale, Palestrina fut appelé à Rome; en 1554, il entra dans le collège des chanteurs de la chapelle Sixtine, après avoir été honoré d'une dispense de l'examen réglementaire, et quoiqu'il fût alors marié et père de famille. Admis en 1555 dans la chapelle papale, il en fut exclu par Paul IV, comme laïque et marié, avec une pension de six scudis par mois à titre de compensation. La même année (1555), Palestrina fut maître de chapelle à Saint-Jean-de Latran; en 1561, il abandonna cette maîtrise à Annibal Zoïlo, pour prendre celle de la basilique libérienne, Sainte-Marie-Majeure, poste qu'il conserva jusqu'en 1571. En avril 1571, il reprit possession du titre de maître de la chapelle Julia, à Saint-Pierre de Rome (titre qu'il avait eu déjà en 1555). En 1583, il échoua dans les pourparlers ayant pour objet de le mettre au service du duc de Mantoue; en 1585, au moment où Sixte-Quint vient de succéder à Grégoire XIII, il veut se faire nommer maître de la nouvelle chapelle pontificale, et il échoue.... Il mourut le 2 février 1594.

La biographie du grand musicien, qu'on a dégagée des légendes et des inexactitudes, laisse cette double impression : Palestrina montra au cours de sa carrière un esprit très pratique de courtisan avisé, exagérant au besoin sa « misère » pour attirer sur lui la protection des grands. Tout en appréciant beaucoup son talent, ses contemporains ne lui firent pas, parmi les autres compositeurs du temps, la situation privilégiée qu'on lui attribue aujourd'hui.

Voici la liste de ses œuvres religieuses :

1554. *Messes à 4 et à 5 voix, premier livre* (Rome; dédié au pape Jules II; le recueil contient 5 messes).

1563. *Motets à 4 voix, premier livre.*

1567. *Deuxième livre de messes* (dédié à Philippe II, contenant sept messes; entre autres, la messe dite *du pape Marcel*, à 6 voix).

1569. *Premier livre des motets*, à 5, 6 et 7 voix.

1570. *Troisième livre de messes* (dédié à Philippe II, contenant 8 messes, dont celle dite *de l'homme armé*, à 6 voix).

1572. *Deuxième livre des motets* à 5, 6, et 7 voix (Venise).

1581. *Troisième livre des motets* à 5, 6, et 8 voix (Venise).

1582. *Quatrième livre de messes* (Venise; sept messes).
1584. *Quatrième livre des motets*, à 5 voix (Rome). — 5e *livre* (*id.*).
1588. *Premier livre des lamentations*, à 4 voix (Rome).
1589. *Hymnes de toute l'année*, à 4 voix (Rome).
1590. *Cinquième livre de messes* (Rome; huit messes).
1591. *Premier livre de magnificat dans les 8 tons* (Rome).
1593. *Offertoires de toute l'année*, à 5 voix (Rome). — *Litanies à la Vierge*, à 4 voix (*ibid.*).
1594. *Sixième livre de messes* (5 messes), et 7e *livre* (*id*).

Les autres livres de messes, VII — XIII, ont été publiés de 1599 à 1619, à Venise.

Une grande édition des œuvres complètes de P. a été donnée en 33 vol., de 1862 à 1894, par la maison Breitkopf et Härtel de Leipzig (exemplaire à la B. N.). Les premiers volumes sont dus à Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer; à partir du t. X, la publication fut continuée par feu le dr. chanoine Fr. X. Haberl, qui a fait une étude pénétrante, dans les Archives du Vatican, de tous les documents relatifs à la musique religieuse du xvie siècle, et dont le nom est particulièrement attaché aux découvertes comme aux études palestriniennes. Cette édition ne suit pas l'ordre chronologique.

Bien qu'il ait cultivé tous les genres, Palestrina est essentiellement un compositeur religieux. Ses pièces profanes se rapprochent beaucoup plus de la musique d'Église que du style madrigalesque. Les caractères de cet art — qui n'est pas entièrement spécial à Palestrina — sont ceux des architectures sacrées du moyen âge et du haut idéalisme chrétien. Une ampleur grandiose est d'abord obtenue par le nombre des voix associées et la variété des parties faisant de l'ensemble sonore une sorte de déploiement magnifique et solennel. Comme l'horizon du musicien s'est élargi, depuis les humbles débuts de la technique! Et à quelles hauteurs nous sommes parvenus! Après la monodie accompagnée, après le « conduct » et les madrigaux florentins à deux voix, après les chants liturgiques paraphrasés, les rondeaux, et les ballades, et les motets du xiiie siècle qui représentent l'âge d'or de l'écriture à trois parties, le quatuor vocal était devenu, aux temps d'Okeghem et de Josquin, la forme normale de la composition; puis, sans que l'évolution soit continue et malgré la diversité des essais, il y eut une tendance persistante vers plus de richesse, plus d'éclat, plus d'expression et de beauté. En 1535 environ, la composition à cinq voix prit possession de l'usage : c'est celle de Cyprian de Rore dans sa

Musique sur les stances de Pétrarque (Venise, 1548), celle de Palestrina dans son premier livre de messes. Son premier livre des motets est à 5, à 6 et à 7. En 1550, Willaert écrit des Psaumes de vêpres pour 8 voix et deux chœurs. Gabrieli écrira une « sonate » pour vingt voix et cinq chœurs! — Palestrina est comme installé dans la région moyenne et classique de ce devenir incessant, à égale distance des timidités initiales et de la limite. Remarquons d'ailleurs que le nombre des voix n'implique pas toujours un nombre égal de parties *réelles*, et qu'il ne donne pas à l'œuvre musicale une ampleur qui lui soit nécessairement proportionnée. Il peut y avoir beaucoup plus de grandeur dans un trio ou une simple monodie accompagnée de Beethoven, que dans un canon à 24 ou à 36 voix! Palestrina fait paraître un admirable équilibre de la pensée et de la forme, une « juste grandeur » ou, comme disaient les anciens, ce *mediocre aliquid* qui est la marque des chefs-d'œuvre latins.

L'*harmonie* est sa qualité prédominante. Il faut prendre ce mot à la fois avec le sens des philosophes, celui des techniciens qui distinguent les formes de l'écriture, et celui de l'auditeur moyen recherchant surtout les impressions agréables de l'oreille. Palestrina use avec maîtrise du traditionnel système des imitations; mais assez souvent il emploie le contrepoint note contre note en substituant la conception du mouvement vertical à celle du mouvement horizontal. Il use fréquemment de la tierce et des suites de tierces (comme dans le *Crucifixus* de la messe du pape Marcel, dans les motets *Tigna domorum nostrarum*, *Vox dilecti mei*, etc.); il lui arrive même d'abuser de l'accord parfait dans sa position fondamentale (comme dans le *Sanctus* de la même messe où les cinq premières mesures semblent s'immobiliser sur les accords d'*ut* et de *sol* majeur cf. le début de l'*Osanna*). Il arrive encore à la douceur par son habitude de faire progresser la mélodie principale par degrés conjoints, jamais par sauts (songez à la phrase de Berlioz : « D'amour l'ardente flamme *consume* mes beaux jours », et vous serez un instant aux antipodes). Il emploie les anciennes échelles diatoniques avec leurs « accidents » admis, mais en évitant tout ce qui est étrange

et dur, le *mi contre fa*, les intervalles augmentés ou diminués. Ajoutez le souci d'une déclamation très correcte, l'élégance et la clarté italiennes dans l'invention mélodique : de tout cela résulte un art admirablement harmonieux, puissant et doux, d'une limpidité brillante, quelque chose de très grand et de très pur.

Pour ces raisons diverses, si on le considère comme technicien musical, surtout si on le compare aux « chromatiques », comme de Rore, qui sont les romantiques du XVIe siècle, Palestrina n'est nullement novateur. Ce genre de mérite n'est d'ailleurs pas nécessaire à l'homme de génie. Pérotin, Dufay, Binchois, Okeghem, ont beaucoup plus innové — peut-être dans le sens le plus utile pour l'avenir — que le maître de Préneste ; ils sont pourtant au-dessous de lui. Les révolutions, en art comme en politique, servent surtout aux héritiers assez lointains des révolutionnaires. Palestrina parle très souvent la même langue que les musiciens du XVe siècle ; mais il y met une autre âme. On peut dire qu'au lieu de faire de la langue elle-même le but de la composition, il s'en sert comme d'un moyen mis au service de son idéal religieux. Son œuvre n'est plus formelle et extérieure ; elle traduit une foi réelle. C'est le caractère de l'École romaine, beaucoup plus que de l'École vénitienne qui, tout en servant l'Eglise, fut si pénétrée d'esprit profane.

En ramenant la polyphonie à la vocalité, Palestrina la rend expressive. Ce qu'il y met, ce n'est pas la passion, c'est même tout le contraire (car le style personnel est incompatible — malgré le modèle des Psaumes — avec le style religieux) : c'est le sentiment du divin ayant le christianisme pour point de départ, mais élevé, par-dessus les dogmes, à une sereine et enveloppante universalité. Il est *catholique,* au sens rigoureux du mot. Comme Lamartine dans certaines méditations, il s'élève loin de tout le détail de la vie terrestre — mais sans perdre, grâce au privilège de son art, un rare pouvoir d'émotion. Gounod, qui déclarait ne pas pouvoir vivre sans cette musique, avait commencé par la trouver ascétique et nue ; il comparait certaines longues tenues, dans les mélodies palestriniennes, à la ligne d'horizon de l'Océan. Wagner (qui s'est d'ailleurs mépris

en parlant d'*absence de rythme* dans ces mêmes mélodies) y voit une représentation de la vie spirituelle, une image qui est hors du temps et de l'espace, *geistige Offenbarung, zeitlos und raumloses Bild* (dans l'opuscule *Beethoven*); et ces essais de jugement critique traduisent une impression juste : celle d'un art qui magnifie, généralise tout ce qu'il touche, comme si à la personnalité humaine il voulait substituer une personnalité sans limites.

Peut-être apercevons-nous ici la raison qui fait que la musique atteint après les autres arts, et avec un retard notable, un point de perfection. Elle n'a pas de modèle dans la nature, et ne saurait, comme l'artiste qui taille le marbre ou la pierre, comme celui qui tient le pinceau, faire un chef-d'œuvre en copiant tel modèle particulier. Elle tend à ce qui est universel; elle exprime un état psychique où tous les concepts précis s'évanouissent. D'où il suit qu'elle suppose une maturité de l'esprit dont les arts du dessin peuvent se passer; or cette maturité ne s'acquiert qu'après une longue expérience.

Pour nous modernes, Palestrina apparaît comme le créateur d'un style qui porte d'ailleurs son nom, la polyphonie vocale privée d'accompagnement instrumental, ou *a cappella* : le style *alla Palestrina*. Mais nous ne devons pas oublier un certain nombre de compositeurs italiens, flamands, espagnols qui, sans avoir toujours une attache directe avec l'auteur de la messe du pape Marcel, ont eu une conception de l'art étroitement apparentée avec la sienne et sont presque ses égaux.

Cette observation peut s'appliquer à PHILIPPE DE MONS (ou Philippus de Monte), né à Meiheln en 1521, mort en 1603 à Vienne, où il fut maître de chapelle de l'empereur Maximilien II, puis de Rodolphe II. Il était, en 1555, membre de la chapelle du roi d'Angleterre. Il n'est pas sûr qu'il ait séjourné en Italie; son nom fut italianisé selon l'usage général, particulièrement celui de la cour de Vienne. Ainsi, en 1580, son titre officiel était : *Filippo de Monte, maëstro di Cappella della S. G. M. Imp. Rodolfo* II. Ses œuvres figurent dans presque tous les recueils du XVIe siècle, aussi bien ceux de Le Roy que de Gardane et de Phalèse; il a écrit sur des textes latins, italiens, allemands, français; le nombre de ses œuvres religieuses et profanes est très considérable. Il a publié, de 1554 à 1589, plus de trente *livres* de madrigaux à 4, 5 et 6 voix, dont la

partie française est surtout représentée par le livre des *Chansons, odès et sonnets de Pierre Ronsard*, à 5, 6 et 7 voix (publié par Phalèse en 1575) et les chansons insérées dans les recueils de Le Roy et Ballard (1569). Ses compositions religieuses sont très importantes : 6 livres de motets, à 5 et à 6 voix (1569-1574), 2 livres de motets, de six à *douze* voix (1585-1587); la messe *Benedictus*, à 6 voix (1579), les sept messes à 5 et à 8 voix (1587), et la messe à 5, « *Mon cuer se recommande à vous* », publiées en 1590 par Fr. Lindner dans son *Corollarium cantionum sacrarum... de festis præcipuis anni* (Nuremberg, 1590, chez Catherine Gerlache). Ce dernier recueil, comprenant les « præstantissimos hujus ætatis musicos », est principalement consacré aux Italiens.

Un autre compositeur célèbre dès 1519, c'est-à-dire avant la naissance de Palestrina, est Costanzo Festa, un des premiers représentants de la polyphonie *a cappella* en style fugué chez les Italiens. Il est de premier ordre, que l'on considère les œuvres publiées de son vivant (en 1519 dans le IV[e] livre des *Motetti della corona* de Petrucci, en 1531, 1537, 1541) et après sa mort (en 1554 chez Scotto, en 1583 chez Montanus), ou celles qu'il a laissées en manuscrit, ou le *Te Deum* (ms. 26 des Archives du Vatican) qui aujourd'hui encore est chanté dans les grandes solennités. De 1517 à 1545, date de sa mort, il fut chanteur de la chapelle papale. Ses *Litanies à la Vierge*, à 8 voix, son credo à 5, permettent de le mettre au même rang que Palestrina. Comme madrigaliste, il est l'égal des plus grands. Ce qui a nui à sa gloire, c'est qu'un petit nombre seulement de ses compositions religieuses a été imprimé.

L'Espagnol Francisco Guerrero (né et mort à Séville, 1528-1599) est également étranger à l'influence palestrinienne, mais digne de prendre place dans cette élite. Son maître Morales avait séjourné à Rome de 1535 à 1540, à une époque où Palestrina était encore enfant. Maître de chapelle ou chanteur d'Eglise (à Malaga et à Séville) comme tous les grands artistes du temps, il a écrit des œuvres religieuses dont la célébrité se répandit au loin : tels ses motets publiés à Paris par Du Chemin (1566), ses 8 messes à 8 voix publiées à Rome (1582) et son *Canticum B(eatæ) M(ariæ)* — Magnificat — *per octo musicæ modos variatum*, publié à Anvers par Phalèse en 1563. Deux *Passions* de lui et plusieurs œuvres de choix ont été rééditées par Don Eslava dans sa *Lira Sacro-hispana* (1869, 5 vol.) et par M. Pedrell dans son *Hispaniæ Scholæ musica sacra* (2[e] vol.).

Jacob Handl (1550-1591), ou Gallus (homonyme latin de Jean Lecoq de Ferrare, né en 1534) est un des plus grands contemporains de Palestrina. Dans ses messes (1580), dans son *Musicum opus harmoniarum* (1586-1590), dans ses *Moralia*, dans ses *Sacræ cantiones* (1597), il a écrit à 8 voix, quelquefois plus. Chanteur de l'église Saint-Jean à Prague, il fut, comme artiste, un brillant représentant de la composition à plusieurs chœurs. Une édition complète de ses motets fut donnée en 1610, et la première partie de son *Musicum opus* a été republiée dans les *Denkmäler* de la musique en Autriche (VI, 1).

Ces réserves faites, Palestrina n'en reste pas moins une des voix les plus admirables du XVI[e] siècle, et, soit par la série de ses élèves médiats ou immédiats, soit par l'influence qu'il exerça au dehors, un des chefs éminents de l'Ecole romaine dont les maîtres firent briller leur art de compositeurs virtuoses à Saint-Pierre de Rome, au Latran, à Sainte-Marie-Majeure, au *Collegium germanicum*, dans les grandes églises italiennes, et aussi à Vienne, à Munich, en Espagne. Le titre de fondateur de l'École peut lui être donné, bien qu'il appartienne en réalité à un de ses élèves, GIOVANNI MARIA NANINO (1545-1607), qui, à son tour, fut le maître d'une pléiade de compositeurs illustres : son neveu GIOV. BERN. NANINO (1550?-1623), SURIANO (1549-1620), les deux ANERIO, FELICE (1560-1614) et GIOVANNI FRANCESCO (1567-1620), CIFRA (1575-1638), auxquels se rattachent ALLEGRI (1584-1612), VITTORI (1588-1670), PAOLO AGOSTNI (1593-1629).

Tous ces compositeurs sont des musiciens d'Église. ALLEGRI, prêtre et chanteur de la chapelle papale, est célèbre par son *Miserere* à 2 chœurs que Mozart enfant entendit dans la chapelle Sixtine et nota ensuite de mémoire : œuvre jalousement gardée, publiée pour la première fois à Londres par Burney, en 1771 ; depuis, les rééditions sont nombreuses.

Parmi les maîtres étrangers qui, pénétrés du génie italien, représentent le style palestrimien, un des plus admirables est TOMAS LUDOVICO DA VITTORIA.

Né en 1540 dans l'ancienne Castille (Avila), Vittoria vint de bonne heure à Rome, où il eut pour maîtres son compatriote BARTOLOMEO ESCOBEDO de Zamora, et MORALES. Il fut maître de chapelle en 1573 au Collegium germanicum, et en 1575 à Sant'Apollinare; en 1589, il revint en Espagne. Sans être aussi nombreuses que celles de Palestrina, ses œuvres, écrites dans les mêmes cadres que celles du maître italien, sont considérables. « La première impression qu'elles laissent, dit Louis Laloy, est une impression de force et de gravité... Palestrina et Vittoria ont écrit un motet sur les mêmes paroles : *Veni, sponsa Christi.* Chez le premier, la phrase s'étale, se développe, et se ressaisit avec grâce; chez le second, elle se ramasse et un vigoureux

contre-sujet vient la soutenir. Chez le maître romain, tout est douceur et persuasion ; l'espagnol affirme et commande. Et cependant cette musique n'a rien de rude, parce qu'on y sent une foi profonde, recueillie, volontiers contrite. Il faut lire les motets *O quam gloriosum*, *O decus Apostolorum*, *Vere languores nostros*, *O sacrum convivium*, *O quam metuendus*, pour comprendre tout ce qu'il peut y avoir, dans une pensée chrétienne, de ferveur, de crainte et de confiance à la fois ; rien d'émouvant comme ces lentes et solennelles introductions, ces accords sans tierce qui s'élèvent, à mi-voix, comme à l'entrée d'un sanctuaire.... Sur d'exquises paroles, où nous retrouvons volontiers la grâce candide des âges d'innocence (*Magi viderunt stellam*, *Senex puerum portabat*...), Vittoria a écrit une musique recueillie, qui se prosterne au lieu de s'égayer, digne en tout point de la très catholique Espagne. » Vittoria est à la fois un mystique et un pathétique ; il est tout pénétré de l'esprit palestrinien, mais il ajoute à cet esprit quelque chose de personnel, des hardiesses ou des libertés d'écriture comme la fréquence des altérations ; en cela, il confine au groupe des précurseurs et presque à celui des romantiques : « Par la pénétration de son génie, dit son compatriote et dernier éditeur F. Pedrell, il a cloué son regard d'aigle royal sur la première aurore de l'art moderne ».

Beaucoup moins important que son illustre élève, Cristobald Morales tient cependant une place d'honneur dans un assez grand nombre d'anthologies de la Renaissance. Né à Séville en 1512 (mort à Malaga en 1553), il vint à Rome et entra dans la Chapelle sixtine en 1540 ; il a écrit, à 4, 5 et 6 voix, deux livres de messes (1544) souvent réédités, des *Magnificat* (1542), deux livres de motets (1543-46), des Lamentations (1564). Les œuvres de Vittoria et de Morales se trouvent, partiellement, dans le grand recueil *Lira Sacro-Hispana* publié par le compositeur et maître de chapelle de la cour d'Espagne Don Miguel Hilarion Eslava (1807-1878). Ce recueil, dont dix volumes étaient publiés en 1869, comprend, pour la musique religieuse et espagnole du xvie siècle, des œuvres de Bernal, Camargo, del Castillo, Ceballos, Escobedo, Fernandez, Guerrero, de las Infantas, Morales, Navarro, Ortiz, Pegnalosa, Periagnez, Ramos, Ribera, Robledo, de Torrentes, Vittoria.

Les œuvres de Vittoria, publiées en partie par Proske dans le recueil *Musica divina* (réédition, commencée en 1853, de messes et

de motets de l'époque palestrinienne), ont été l'objet d'une édition critique par le compositeur et musicographe espagnol F. Pedrell; le premier des 8 volumes a paru en 1902 (à Leipzig, chez Breitkopf).

Après avoir parlé de la musique religieuse chez les méridionaux, nous devons retourner **vers le Nord, aux pays flamands et wallons**. La carte géographique de l'art d'Église est la même que celle de l'art profane et donnerait lieu aux mêmes graphiques si l'on voulait indiquer les relations de peuple à peuple. Du pays belge sont partis deux grands courants : l'un va vers l'Italie et aboutit à Venise; l'autre passe par l'Italie, mais remonte vers l'Allemagne et aboutit à Munich. Le premier est créé par Adrian Willaert; le second par Roland de Lassus. Ces deux noms se rattachent à des œuvres qui, au point de vue musical, sont d'inégale valeur; mais ils ont l'un et l'autre une même importance historique. Nous avons indiqué plus haut les compositeurs que la gloire de Palestrina ne saurait faire oublier; il en est d'autres qui, à la fin du xvi[e] siècle, ont enrichi et parfois dépassé le style palestrinien.

Adrien Willaert (1490?-1562), né à Bruges, fut attiré, comme tant d'autres musiciens du Nord, par l'Italie. Les livres des Actes conservés dans les Archives de l'église Saint-Marc, à Venise, le mentionnent sous le nom d'« Adriano Willaert, *fiammingo* », comme « Maître de la Chapelle ducale », le 12 décembre 1527; il occupa ces fonctions jusqu'à sa mort, et eut pour successeurs deux de ses meilleurs élèves : Cyprian de Rore et Zarlino. Alors même qu'on ne partagerait pas l'enthousiasme de ce dernier qui voyait en son maître le premier compositeur du temps, il faut reconnaître en Willaert une des figures extraordinaires du xvi[e] siècle. Vivant, il eut une renommée brillante à la fois en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en France. La plupart des grandes publications musicales de ces pays mettaient en vedette le nom vénéré de « maître Adrien ». Sa fécondité artistique ne laisse pas d'étonner quand on songe que, d'après le témoignage de Parabosco (titulaire de l'orgue I de Saint-Marc en 1551), il était aussi méticuleux pour la composition que pour l'exécution. La Bibliothèque de Munich, à elle seule, possède dix recueils de ses chants, destinés presque tous à l'office divin; et il y en a

34 autres, soit manuscrits, soit édités (à Venise, à Nuremberg, à Paris, dans les Pays-Bas). Il suffit de les feuilleter pour voir que Willaert a traité les formes et les genres les plus variés : airs populaires allemands, chansons françaises, madrigaux italiens, danses, pièces d'orgue, chants sacrés. Dans un curieux recueil imprimé à Nuremberg en 1559 (dont le titre, annonçant les œuvres sacrées et profanes des « plus illustres symphonistes », est accompagné de cette devise : *Vinum et musica lætificant cor!*), il y a une composition de lui qui n'est pas la moins originale de ses œuvres. Elle fait penser à Kuhnau qui, au début du XVIIIe siècle, devait mettre en sonates les récits de la Bible : c'est l'histoire abrégée de Suzanne, à 5 voix et en 3 parties. Le récit est fait par 4 voix, traitées dans la manière polyphonique du temps; la 5e voix fait entendre comme *cantus firmus* un fragment de psaume se rapportant au sujet du récit.

Cette façon de traiter avec les plus brillantes ressources de la polyphonie les récits de la Bible, les Epîtres et les Evangiles de la Messe, paraît avoir été très répandue au XVIe siècle, comme le montrent les six recueils publiés à Nuremberg, de 1554 à 1556 : *Evangelia dominicorum et festorum dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata*. On y trouve des « histoires » de la Nativité, l'Epiphanie, la Résurrection de Jésus, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit, la Dédication du temple, la Cène, le Baptême du Christ par S. Jean, la Passion, la Transfiguration. Ces pièces sont de 74 compositeurs différents : un Italien (Zarlino), des Néerlandais (Willaert, Cyprian de Rore, Jaquet, etc.), des Allemands, des Français, des Espagnols.

L'innovation la plus importante qu'on doit à Willaert est la composition *a coro spezzato*, à deux chœurs simultanés ou alternés, dont l'idée lui fut suggérée par les deux orgues que possédait l'église Saint-Marc. Il l'introduisit d'abord à vêpres, pour le chant des Psaumes (Recueil de 1550), ensuite dans quelques autres parties de l'office divin. C'était la reprise, mais avec une forme autrement artistique et brillante, d'un type ancien de la psalmodie : le chant antiphonique. Tantôt les deux chœurs se succèdent soit pour se partager les « vers » d'une période ou les deux parties d'un vers, soit pour répéter

une pensée importante; tantôt ils s'unissent pour donner plus de relief à l'expression. Zarlino n'oublie pas de faire remarquer que les deux chœurs (à 4 voix et plus) sont différents, mais que leurs basses sont à l'unisson; chacun d'eux se suffit à lui-même et réalise l'harmonie avec ses ressources propres, sans qu'un accord ou une modulation, pour être perçus correctement, aient besoin d'une note qui soit étrangère au chœur dont ils font partie. C'est le principe sur lequel est établi le fonctionnement des divers groupes dont se compose l'orchestre moderne : groupe des cordes, des bois, des cuivres. En même temps qu'il donnait au texte sacré cette éloquence grandiose, Willaert conservait les anciens modes diatoniques de l'Église; il méritait ainsi l'éloge auquel les adversaires mêmes de ses hardiesses étaient parfois obligés de souscrire : il magnifiait à la fois les paroles et les formes musicales traditionnelles.

Cette innovation, qui a exercé une si heureuse influence sur le développement de l'harmonie et par laquelle Willaert a fondé l'école vénitienne, a son principe artistique et technique dans le contrepoint des musiciens du Nord; mais des circonstances purement italiennes l'ont rendue possible. Nous avons vu que, dès avant le xvie siècle, une pensée peut-être pieuse de prosélytisme, mais fort contestable pour des raisons d'esthétique, avait fait introduire des airs populaires dans la musique d'Eglise. Il y a une traduction flamande des Psaumes où chaque poème, pour « l'édification des fidèles », est accompagné d'un « air connu »; les provinces de la France et de l'Allemagne voisines des Pays-Bas avaient adopté ce système : à la liturgie étaient mêlés des airs de chasse, des danses, des chansons plus ou moins grivoises, soit pour rapprocher le peuple de Dieu, soit pour offrir en hommage à Dieu l'œuvre même du peuple. Il en était tout autrement en Italie. Les chants populaires (nationaux) étaient exclus de l'église et n'avaient aucune tendance à y pénétrer, les fidèles ne prenant aucune part active aux offices. Un art supérieur put donc être accueilli dans des conditions plus favorables.

Le titre, affectant l'allure d'un discours, de l'ouvrage publié à Venise en 1542 et contenant le premier livre des motets de Willaert

(17 pièces, plus 7 de 4 auteurs différents) donne une idée de la réputation du maître : *Cantus Adriani Willaert musicorum omnium qui hactenus et nostro et maiorum evo floruerint longe ac sine controversia principis celeberrimi et illustrissimæ Reipublicæ Venetiarū in ede Divi Marci Capele Rectorisq. eminentissimi, Sex vocum quæ vulgo Motecta dicuntur, nuper omni studio omniq. indagine in lucem editorum, Liber primus*, M. D. XXXXII, *Venetiis* (Bibl. de l'Université d'Iéna et de Vienne). — Titre du Recueil contenant les Psaumes à 2 chœurs : *Di Adriano et di Jachet. I salmi appertinenti alli Vesperi per tutte le Feste dell'anno, Parte a versi, e parte Spezzadi Accommodati da Cantare a uno e a duoi Chori... per Antonio Gardane con ogni Diligentia Stampati et Correti. in Venetia*, 1550.

En raison de sa réputation européenne, Willaert fut imprimé à Paris comme à Venise, à Anvers, à Nuremberg, etc.

Un autre grand compositeur, parti du Nord, a créé un courant de musique religieuse aussi puissant, mais dirigé vers l'Allemagne; son nom est comme associé, par opposition, à celui de Palestrina qui fut son contemporain (tous deux sont morts en 1694) et qui lui dispute le premier rang : c'est Roland de Lassus.

Nous mentionnons seulement un compatriote et élève (probable) de Willaert, Jachet Buus qui, après un très court passage à Venise, fut de 1551 à 1564 maître de chapelle à la cour de Vienne. Il appartient à l'histoire de la musique profane et, particulièrement, du genre *chanson française*.

Lassus était wallon; il naquit à Mons en 1520. Remarqué de très bonne heure à cause de sa belle voix, il fut attaché, vers l'âge de douze ans, à Ferdinand de Gonzague, général au service de Charles-Quint, qui l'emmena à Milan, puis en Sicile où il avait le titre de vice-roi. De 1538 à 1541, il est à Naples, chez le marquis de la Terza, puis à Rome, où il est nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran. Il fait ensuite en France, en Angleterre, à Anvers, des voyages terminés en 1555. En 1556, il est appelé à Munich par le duc Albert, dont il devient le maître de chapelle, de 1560 jusqu'à sa mort. Au point de vue des aptitudes, des connaissances, et surtout du savoir musical, Lassus est universel; son esprit n'a pas la finesse et la distinction italiennes, mais, avec une puissance de production géniale, une étonnante diversité.

Quelques-unes de ses lettres font songer à un Rabelais musicien.

Dans une épître qu'il adressait le 16 juin 1675 à son protecteur, le duc de Bavière (document conservé aux Archives de l'État, à Mons, et reproduit en photographie par J. Declève), Lassus mêle le patois milanais et le français, et multiplie les calembours, les jeux de mots; il va jusqu'à ces traits... d'esprit (?) dans les formules de politesse : « ... *Con ogni humilità basamo le mani di V^{tra} Ex^{tia}, insieme con le petit Guillaume qui est part de mon âme, sans oublier madame la princesse Renée, compagne espouse conseglière, et singulière en toute vertu*; *qui ne le croit, baise mon c...! Adieu, Monsr, non pas bossu... V^{tra} Ex^{tia} serviteur, non patron, mais poltron*, ORLANDO LASSO ». En 1567, il écrivait au duc Guillaume, en lui dédiant de nouvelles chansons allemandes à 5 parties : « *Comme tous ceux qui se servent de plusieurs langues, leur emploi laisse un peu à désirer chez moi*; *mais j'aime le latin, le wallon, le français et le néerlandais. quel que soit le chant visé.* » En 1568, à l'occasion du mariage de Guillaume, fils aîné du prince régnant, avec Renée de Lorraine, et durant une semaine où les messes et les motets alternaient avec les bals et les mascarades, Lassus improvisa (avec Massimo Trojano) une farce italienne, *la Cortegiana innamorata*, où il joua lui-même et chanta un rôle de « Magnifique » en pourpoint de satin et bas d'écarlate à la vénitienne. Il fut poète à ses heures. Dans les *Moduli quinque vocibus* (Paris, 1571) on trouve des vers français à l'adresse du duc de Bavière; et, dans la dédicace au roi Charles IX de son *Livre de chansons nouvelles*, une ode dont voïci une strophe :

Combatz les ans et l'envie
D'un inimitable ton;
A qui faut-il que j'adresse
La musique que je dresse
Si non au grand Apollon?

Comme musicien, Lassus déconcerte d'abord par l'étendue de sa production : elle dépasse celle des Scarlatti, des Bach, des Hændel, des Mozart. Son œuvre est un monde qu'il est impossible de décrire en détail. On a entrepris de dresser le catalogue de ses ouvrages, mais on est loin de connaître tout ce qui est parti de sa main. On a compté : 1 572 compositions religieuses, dont 429 « *Cantiones sacræ latinæ et germanicæ* », 180 magnificat, 51 messes, 780 motets, et les 7 *Psaumes de la pénitence* (imprimés en 1584) qui passent (avec ses *Magnificat*) pour un de ses plus beaux chefs-d'œuvre, souvent comparé aux *Improperia* de Palestrina; et 765 pièces de musique

profane (dont 34 sur paroles latines, 59 chansonnettes, 371 chansons, 233 madrigaux, et 61 chansons allemandes) : au total, 2 337 œuvres. Adrien Le Roy, dans son *Traité de musique* (Paris, 1585), appelle Lassus « le grand maître et suprême ouvrier »; De Thou, dans son *Histoire latine*, dit qu'il a été, en musique, « le plus savant homme du siècle ». En 1664, on mettait au concours, à Tubinge, l'analyse d'un de ses motets : *In me transierunt*. Les éloges les plus hyperboliques, poussés jusqu'à la superstition, lui ont été prodigués sous toutes les formes, dans tous les pays où la musique était en honneur. On l'appelait l' « Orphée belge »; on disait même : Orphée a charmé les arbres et les pierres; mais Lassus charmerait Orphée lui-même!

Avec son extraordinaire fécondité, il apparaît, dans l'histoire musicale, comme certains végétaux géants dans la nature. Un tel cas mériterait une étude spéciale. Il est certain que si nous prenions note, au jour le jour, de toutes les idées et associations d'idées qui se produisent en nous et composent la trame de notre *moi* intellectuel, nous arriverions, à la fin de notre vie, à constituer des mémoires psychologiques d'une étendue formidable, notre esprit ne cessant jamais d'être occupé à quelque objet. Or, chez certains musiciens de race, la faculté de penser avec des sons ou de voir toute chose en fonction de la musique semble être un organe dont l'activité, comme celle de la pensée commune, n'a point de cesse; la technique est sans doute nécessaire à l'expression : mais elle peut arriver chez le compositeur au même degré d'aisance parfaite et de sûreté que chez l'exécutant-virtuose. Saint-Saëns a dit de Lizt pianiste : « Pour lui, la difficulté n'existait pas ». Elle n'existe pas davantage pour ces intarissables créateurs de formes sonores qui s'appellent Mozart, Bach, Hændel, Alex. Scarlatti, Lassus. Enfin, il faut songer que si cette surabondance merveilleuse est possible, c'est lorsque le compositeur cultive, comme Lassus, un art surtout formel, un art d'imagination, se jouant à la surface des choses, expressif sans doute, mais pour des raisons et par des moyens tout artistiques, sans attache avec la vie intime de l'artiste ou les sentiments profonds de sa personnalité. Les douleurs et les joies de la vie réelle sont une admirable

matière pour le musicien, mais une matière qui s'use vite ou qui excède le pouvoir de l'homme. Si le compositeur voulait se chanter soi-même sur la lyre, il la briserait bientôt, selon le mot du poète, comme un roseau. Sa seule chance de salut ou de durée, est d'écrire des messes et des chansons comme l'architecte fait des temples et des palais de plaisance, sans se mettre constamment soi-même dans ce qu'il fait; et tel paraît être le cas de Lassus.

L'abbé Baini, dans ses *Mémoires* si souvent cités, est sévère pour lui; il dit qu'il fut « flamand de style » comme de naissance, et que sa gloire est usurpée. Il lui refuse le don mélodique. M. Wooldridge, avec une exagération tout aussi excessive, trouve qu'il manque de « beauté dans la mélodie ». Lassus, certainement, n'a pas toujours l'élégance latine et la limpidité de Palestrina; traditionnel et conservateur dans sa musique religieuse, il est, dans sa musique profane, plus audacieux, plus libre et plus trouble que le maître italien : il a moins de tendance à remplacer le contrepoint en imitations par l'harmonie; dans ses madrigaux, ses chansons et ses villanelles, il rappelle, par l'emploi du chromatique, la manière de Willaert et de Rore. Son premier mérite est la souplesse singulière avec laquelle il a su s'adapter au caractère de tous les genres qu'il a traités. « Français, dit Ambros, dans certaines de ses chansons imprimées chez Susato (à Anvers), il est italien dans ses madrigaux et allemand dans ses chansons allemandes. Il est partout chez lui. » Il est tour à tour grave et gai, épique et lyrique, avec « une tendance générale vers le noble et le grand, l'énergie vivante et la largeur des formes ». Nous souscririons à ce jugement de Niedermeyer, particulièrement compétent pour apprécier les diverses formes de la musique religieuse : « moins pur peut-être et moins suave que Palestrina, Orlando Lasso l'emporta sur lui par la vigueur, l'originalité des harmonies; par une richesse remarquable des modulations qui va même parfois jusqu'à la dureté, et par une recherche de l'expression dramatique des paroles un peu trop littérale qui donne souvent lieu à de grandes beautés, mais qui n'est pas toujours exempte d'exagération... S'il nous est permis de comparer le génie de Palestrina à celui de Raphaël,

Lassus, par sa vigueur et l'immense variété de ses compositions, doit être assimilé à Michel-Ange. »

Des catalogues de l'œuvre de Lassus ont été donnés par Fétis, par R. Eitner (supplément aux années 5 et 6 des *Monatshefte f. Mus. G.*), par Jul. Jos. Maier, conservateur de la Bibl. de Munich, qui contient un grand nombre de manuscrits du maître wallon. Une édition critique des œuvres complètes a été commencée en 1894 par Fr. Xav. Haberl et Adolphe Sandberger, annonçant 60 volumes, dont 19 ont paru, jusqu'en 1908 (chez Breitkopf, à Leipzig). Le professeur Ad. Sandberger, qui a publié une *Histoire de la chapelle royale en Bavière au temps de Lassus* (3 vol. 1894-1895), reste le maître de la critique dans cet immense domaine.

Ces compositeurs des Pays-Bas sont remarquables, comme tous les grands musiciens du xvie siècle, par leur fécondité. Tel est le cas de Jacob van Wert (1536-1576) qui, depuis son enfance, vécut en Italie, presque toujours au service d'une cour (à deux reprises, celle de Mantoue). Il a écrit, entre autres ouvrages, trois livres de motets, à 5 et à 6 voix, réunis et publiés à Nuremberg, chez Gerlach, en 1583.

L'art italien du xvie siècle, auquel nous revenons après ce détour vers le nord, a une tendance, qui sera de plus en plus accentuée dans une partie du xviie, à multiplier les parties de la composition vocale, à associer plusieurs chœurs, à donner à la musique un faste qui, déjà conforme au caractère très démonstratif et au goût de la race pour le luxe, fut, par surcroît, souvent favorisé par les circonstances. C'est surtout à **Venise** que triomphe cette polyphonie grandiose.

Que ceux qui ont visité l'éblouissant Saint-Marc, se demandent quelle est l'âme sonore qui convenait à un tel corps. Cette âme, c'est bien le chœur à 8, à 12, à 16 parties, avec son double rôle : tantôt annonciateur, parlant à la place de la Bible; tantôt représentant du peuple qui veut parer de richesse et de beauté un hommage à Dieu, ou exalter son patriotisme. La musique, elle aussi, est un art décoratif; elle aussi, a ses constructions grandioses, ses pièces de luxe finement ouvragées, des chants qui s'étalent comme des draperies somptueuses ou des peintures éclatantes sur fond d'or. Et c'est l'originalité de l'art vocal du xvie siècle d'avoir voulu s'élever à la même hauteur que les autres arts, en des circonstances sociales qui semblaient exiger un tel progrès.

Qu'on se représente GABRIELI écrivant en 1598 son chœur à 16 voix : *Ascendit Deus in jubilo*. C'est l'époque où on célèbre le mariage du Doge avec la mer : fête mystique, non encore exploitée et dégénérée en parade, coïncidant avec celle d'un couronnement; de plus elle a lieu à la veille de l'Ascension (4 mai). Les Vénitiens, fiers de leur liberté, de leur richesse, du triomphe de leur religion sur ses ennemis héréditaires, sont habitués par les peintres, les architectes, les sculpteurs, les orfèvres, à voir tous les éléments de leur vie nationale traduits en symboles magnifiques. Ils ont le goût passionné des Beaux-Arts; et ils considèrent la vie comme une fête! Quels sont les compositeurs qui leur conviennent? Il faut qu'ils soient de la famille des Véronèse et des Titien : ils s'appelleront Giovanni et Andrea Gabrieli.

GIOVANNI Gabrieli publia les œuvres posthumes de son maître et oncle ANDREA, en y joignant quelques-unes de ses œuvres propres, dans un premier Recueil (1587) contenant dix ouvrages de lui, cinq chants profanes et cinq chants spirituels à 6, 7, 8, 10 et 12 voix. La première partie des *Symphoniæ sacræ*, parue à Venise en 1597, l'année même où eurent lieu les fêtes du couronnement de la dogaresse Morosina, contient 46 compositions vocales et 17 pièces pour instruments à 8, 10, 12, 15 parties, mais indique rarement les instruments à employer. La seconde partie des *Symphonies* parut à Nuremberg (1598 et 1600). Quelques pièces de G. se trouvent encore dans les Anthologies musicales publiées jusqu'en 1620, notamment dans le *Promptuarium musicum* de SCHADŒUS (Strasbourg, 1611-1617). Certaines pièces (son *Magnificat*, 1597) furent adoptées par l'Église protestante comme par l'Église catholique. Nous n'avons pas de messe complète de Gabrieli, les deux recueils publiés à Venise ne contenant que des fragments; en revanche, nous savons très bien comment le grand musicien, dans ce milieu oriental de Venise, a voulu traduire la poésie brillante et passionnée des Psaumes.
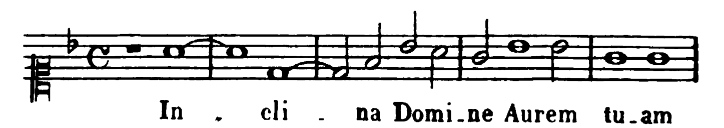
Nous examinerons de près quelques œuvres de G. Gabrieli, pour trois raisons. Ce sont des compositions admirables; elles sont beaucoup moins connues que celles de Palestrina; il importe enfin de bien marquer leur importance historique. C'est un lieu commun rebattu depuis trois cents ans, que l'art de traduire tous les détails expressifs d'un poème littéraire et d'en faire l'analyse à l'aide de formules sonores appartient à la monodie qui, dès l'aube du XVIIe siècle, fit une révolution radicale dans l'art

musical; et, de fait, les Florentins eux-mêmes ont provoqué, pour leur plus grand profit, cette manière de voir, en introduisant dans l'usage les étiquettes de *récitatif*, de *style représentatif*, de *stile nuovo*; or la thèse que nous soutiendrions volontiers en nous appuyant sur les textes, c'est que tout le réalisme d'imitation et d'expression, tout le scrupule de « vérité » qu'on trouve chez les monodistes du XVIIe siècle, est déjà dans les compositions de Gabrieli, mais avec une forme beaucoup plus artistique, sans entraîner avec soi ce qui fut la rançon des plaisirs mondains de l'opéra : un appauvrissement et une déchéance de la musique.

Illustration brillante du texte verbal par des images musicales, et construction technique très savante : ainsi peut être résumé tout l'art de G. Gabrieli.

Les cinq chants spirituels du Recueil de 1587 sont écrits dans les modes éolien, phrygien et dorien.

Voici comment Gabrieli note les paroles : « Incline, Seigneur, ton oreille vers moi » (*Inclina*, *Domine*, *aurem tuam*, Ps. 86), en mode éolien (transposé) :

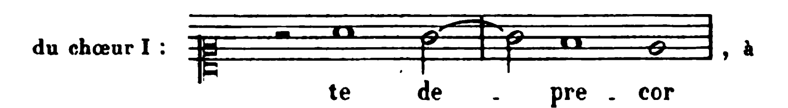


L'intervalle initial de quinte descendante est l'image réalisée du premier mot fourni par le texte, et en même temps celle de la prière qui s'humilie dans un acte d'adoration prolongée. L'orant se relève ensuite (tierce mineure) pour un appel au Très-Haut (sixte mineure) et finit sur la quarte supérieure de tonique, déjà entendue. dont le rappel, en suspendant la phrase, lui donne une expression de plainte et d'attente. Tout cela serait, en soi, peu de chose, sans la construction. Cette image type, d'abord exposée par un des deux ténors, est reprise ensuite (avec une exactitude plus ou moins rigoureuse) par le soprano, par la basse, puis par les deux alti, successivement, chaque voix reproduisant l'idée à la hauteur qui lui est propre avec une note différente comme point de départ; et dans cet ensemble où la diversité s'allie à l'harmonie, où tout marche de concert, la force expressive de chaque partie est quadruplée par son accord et son analogie avec les autres.

Dans la pièce à 7 voix « Ego dixi : Domine, miserere nobis; *sana* animam meam », écrite en mode phrygien (transposé), le style fugué, employé dès le début, s'arrête au mot *sana* (*guéris! apaise! purifie!*)

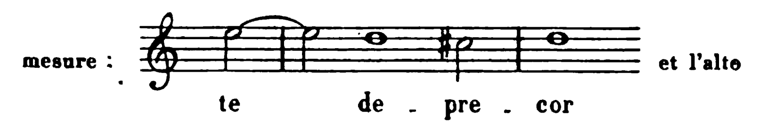
pour faire place à une suite de trois accords fondamentaux; et cette image de sérénité soudaine qui change l'allure de la période, impose, par contraste, au contrepoint antérieur, la signification d'une image exprimant le trouble et l'angoisse des âmes pécheresses. Aussi bien l'usage des modulations (propres aux modes employés) s'adapte aux idées du texte et en suit partout les nuances. La pièce de ce même recueil de 1587, écrite sur les paroles du Psaume 63 : *Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo*, etc., est à dix parties formant deux chœurs, l'un composé de trois soprani, d'un alto et d'un ténor, l'autre d'un alto, de deux ténors et de deux basses. Les deux chœurs alternent d'abord, le plus élevé entrant sur la dernière note du plus grave (après 9 mesures, et, une seconde fois, après 12 mesures); puis ils se réunissent pour un ensemble qui persiste jusqu'à la fin. Ici, malgré quelques imitations dans le chœur II, les formes d'exposition et le style de la fugue sont laissés de côté; la construction harmonique, surtout dans le chœur I, règne seule. L'adaptation du discours musical aux idées du discours littéraire est obtenue par les modes et leurs changements. Le mélange de supplication angoissée et d'amour, de deuil et d'espérance, qui est le fond des paroles (avec prédominance de l'idée de supplication gémissante ou un peu sombre), a pour équivalent l'usage des modes : l'éolien employé dès le début, à sa hauteur naturelle, et mélangé, en passant, de dorien, de mixolydien, d'ionien (au risque de sembler parfois contradictoire avec la lettre du psaume, mais en accord intime avec le sens général de l'ensemble).

Le détail de l'expression par les modes est également original dans la pièce à 8 voix *O Domine Jesu Christe adoro te* (1597). Le ténor et l'alto du chœur II, qui chante d'abord seul, font prédominer le mode ionien; lorsqu'est nommé le Crucifié-Sauveur (*te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum*), paraissent le grave dorien, l'éolien endeuillé, l'âpre phrygien. Sur le mot « felle » (*fiel*), où les voix font une cadence éolienne, se pose, en image d'amertume, la quinte augmentée *mi — sol ♯ — do*. Dans la seconde partie de cette composition, les mots *Te deprecor* sont ainsi chantés successivement, par le soprano II

du chœur I : 
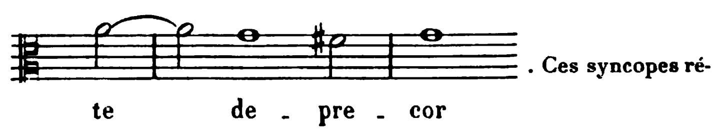
, à

quoi le soprano I répond, en entrant sur le 4[e] temps de la première

mesure : 

et l'alto

du chœur II, entrant sur l'avant-dernière note du soprano I :



. Ces syncopes répétées sont l'image pathétique de la prière suppliante. La pièce se termine en ionien et en mixolydien, modes de couleur claire, comme pour faire succéder une idée d'amour et de salut à l'idée du supplice et mettre une gloire autour de la Croix.

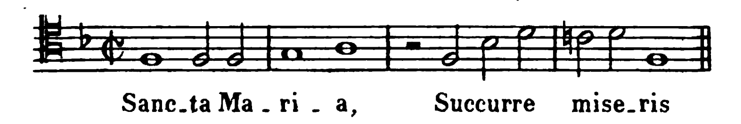
Le chant (même recueil) à 2 chœurs et 10 voix *Domine, exaudi orationem meam,... velociter exaudi me*, harmoniquement construit, et le plus vif, certainement, de G. Gabrieli, réalise l'image de *velociter* à l'aide du rythme qui se précipite et de nombreuses imitations rapides, peut-être aussi à l'aide des syncopes du soprano (chœur I), qui sont comme une anticipation impatiente. Tout autre est le chœur à 16 parties (réelles) *Ascendit Deus in jubilo* (*ibid.*), bien qu'il exprime l'allégresse. Le cadre rythmique adopté (trois rondes à la mesure que nous chiffrerions $\frac{3}{1}$), donne à l'ensemble une majesté solennelle. Ce caractère est complété par l'emploi du dorien, où, çà et là, quelques modulations en ionien



mettent comme une touche de lumière. Mais, dans une seconde partie, sur les mots « Dominus in voce *tubæ* », tout s'anime. Par une association d'idées remarquable, cette idée de la trompette annonciatrice pose les voix (qui se répondent) sur les notes de l'accord parfait d'*ut*, arpégé, renversé, abrégé ; elle introduit des noires, puis un dessin de croches qui reparaît en imitations successives dans huit voix, reliant à leur quinte supérieure les toniques de l'ionien, du mixolydien, du dorien. C'est grandiose et très vivant à la fois. L'usage des forces chorales et les modalités de leur éloquence sont toujours déterminés par cette idée que la musique, dans sa fonction expressive, doit s'adapter au texte, en être le commentaire et l'illustration. — Dans la pièce à huit parties *Domine, Domine noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra*, les premiers mots sont chantés par un seul chœur, le plus grave ; dans ses quatre parties, les notes ont des durées égales et se superposent en un seul rythme, comme la rigidité sévère et hiératique d'un acte de foi : mais sur les mots « in *universa* terra » qui évoquent l'idée de l'humanité, les deux chœurs s'unissent, et nous passons de la construction verticale, si l'on peut dire, à la construction en contrepoint, qui a plus de vie, plus de diversité, de mouvement ; la basse et le ténor du chœur II, le ténor et les deux soprani du chœur I imitent de très près la même formule (les syncopes de la voix la plus élevée n'ayant d'autre but, semble-t-il, que de rendre possibles quelques mesures de canon très

serré); enfin, au lieu de blanches apparaissent des dessins en noires et en croches. Le compositeur, analysant le texte verbal (emprunté au Psaume 8), semble s'être attaché à deux mots de valeur ; l'un, *admirabile*, indiquant un état contemplatif; l'autre, *universa*, enveloppant un tout autre concept, associé à l'emploi d'une forme chorale différente par son volume et par l'expression.

Ces procédés ne sont jamais soumis à une règle, et l'objet de chacun d'eux, cela va sans dire, peut varier beaucoup; ils relèvent de la libre et souple fantaisie du compositeur : ils sont en nombre indéfini, comme les plans de la construction chorale elle-même, et leur effet dépend des associations d'idées que le musicien *impose* à celui qui écoute ou qui lit. — Une des prières (7 voix) à la Sainte Vierge débute par cette formule très simple, d'un caractère tout liturgique, chantée par un des deux ténors, et reprise ensuite (sans qu'il y ait canon proprement dit ou même style fugué) par les autres voix :
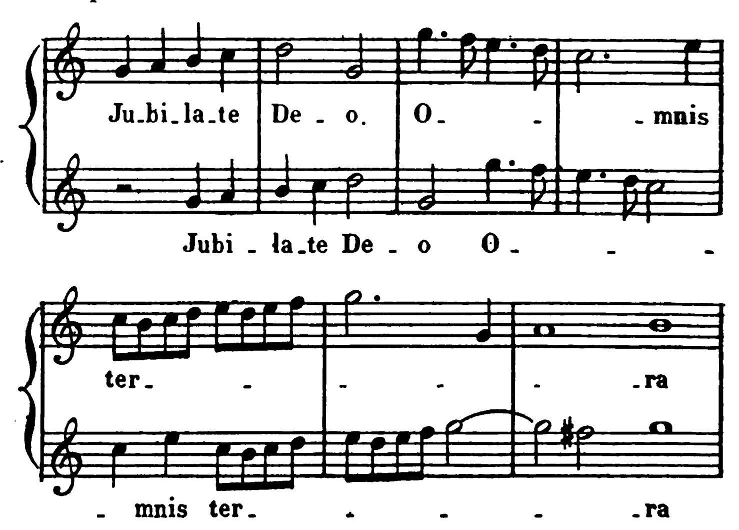


Pour conserver à cette formule sa pure ingénuité, l'auteur a pris soin d'éviter le triton (*fa-si* ♮) en ne faisant entendre le *si* ♮ qu'en relation avec le degré supérieur (*do*), après un *si* ♭ et un *ré*; mais le triton paraît à la fin de la 9e mesure, lorsque le ténor II superpose un *si* ♭ au *mi* ♮ émis par le ténor I; une des deux basses tient alors le *do* grave, tandis que l'autre prolonge à la tierce inférieure un *la* antérieurement émis : nous avons donc un accord de 7e, accord réel, directement attaqué, dont la dissonance est aggravée par la seconde basse. Pourquoi ce groupement, rare dans la musique du XVIe siècle? C'est sans doute un commentaire des mots *succurre miseris*, une image de souffrance morale et de détresse pitoyable (cf., dans la pièce *O quam suavis*, le triton *mi* ♮-*si* ♭ sur le mot *cœlo*).

Dans ce même recueil de 1597, un autre cantique à la Vierge (*Beata es Virgo Maria, Dei genitrix*) est construit à 6 voix, partagées au début en deux chœurs qui se répondent par des imitations rigoureuses, image de cette sereine harmonie céleste à laquelle la Vierge a été élevée. Cette vision radieuse et mystique du ciel donne lieu à un joli effet de détail, aux mots *exaltata es super choros angelorum*. Le mode dorien avait été employé auparavant; sur la dernière syllabe de *choros* se pose l'accord ionien de *do* : c'est comme une éclaircie soudaine, inattendue, ouvrant une perspective de lumière sur le monde céleste (cf., dans le *Te Deum* de Hændel, la traduction musicale de *majestatis gloriæ tuæ*. Il y a, chez les modernes, cent effets du même genre). Un peu plus loin, est une prière : *intercede pro nobis ad Dominum tuum*. Le compositeur fait l'analyse de cette phrase et y distingue deux idées, qu'il traite en deux styles différents : 1° *l'appel des pécheurs à la Vierge*; il le

traduit harmoniquement par des accords en dorien, avec broderie, au demi-ton inférieur et au demi-ton supérieur, de la basse et de sa quinte; 2° *l'intercession de la Vierge auprès de Dieu*; ici, pour donner une image de la sollicitation pathétique, obstinée, il reprend le style canonique, les imitations successives dans toutes les voix qui répètent jusqu'à cinq fois la formule *ad Dominum Deum tuum*.

Le cantique de fête *Jubilate Deo, omnis terra*, à 8 voix, sur des paroles tirées des Psaumes 100, 128, 104, 30... (composé en 1597 et publié dans plusieurs recueils au commencement du XVII° siècle), débute par cette vive et claire image de l'allégresse, exposée par les deux soprani :

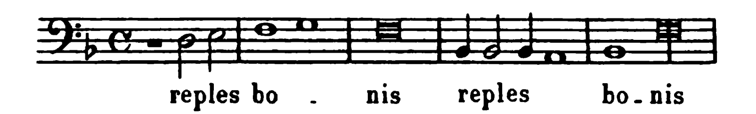


Cette phrase si nette, où les vocalises sur *Omnis terra* n'ont pas besoin d'être justifiées et qui tire de l'imitation rigoureuse en canon un effet si bien approprié au sujet, est, dans l'ensemble de la composition, une sorte de *Leitmotiv*. Après une prière appelant les bénédictions du ciel (probablement sur le doge et la dogaresse) et où un contrepoint différent fait passer des imitations nouvelles dans cinq autres parties, elle reparaît; c'est une sorte de refrain qui passe dans toutes les voix, une sorte d'intermède périodique qui s'intercale comme *Alleluia* dans d'autres pièces.

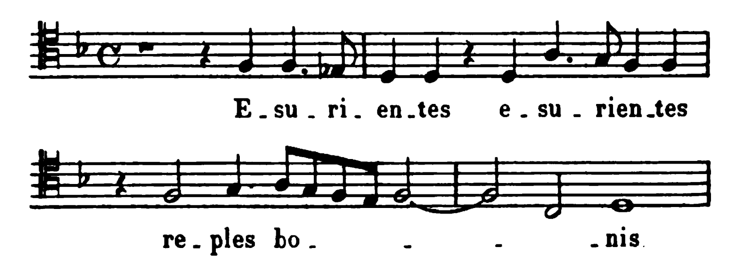
Nous sommes ici tout près de l'opéra; mais l'opéra n'a nullement le mérite d'avoir été le premier à faire de la musique une langue analytique et expressive!

« *O quam suavis est, Domine, Spiritus tuus!... Esurientes reples bonis et fastidiosos divites dimittis inanes!* Combien suave, Seigneur,
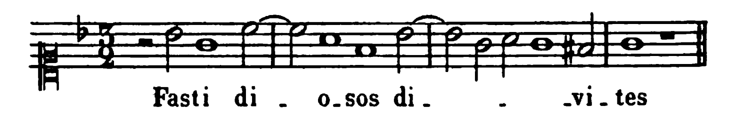
est ton pain!... Ceux qui ont faim, tu les remplis de biens; et les riches dédaigneux, tu les renvoies tout dépourvus. » Gabrieli, écrivant sur ce texte, en dégage, par une analyse pénétrante et très fine, toutes les idées; il les exprime ensuite par des images sonores formant un ensemble (à 8 voix) harmonieusement construit. L'idée de douceur (*suavis*) est traduite par un chromatisme descendant et de longues tenues voluptueuses de l'alto du chœur II qu'accompagnent, en formant des accords fondamentaux (sans imitations), les autres voix du même chœur chantant seul; la formule est reprise ensuite, identiquement, par le soprano du chœur I, accompagné dans les mêmes conditions par les autres voix de son groupe. La proposition *esurientes reples bonis*, donne lieu à une superposition d'images mélodiques et rythmiques. La basse du ch. I dit :
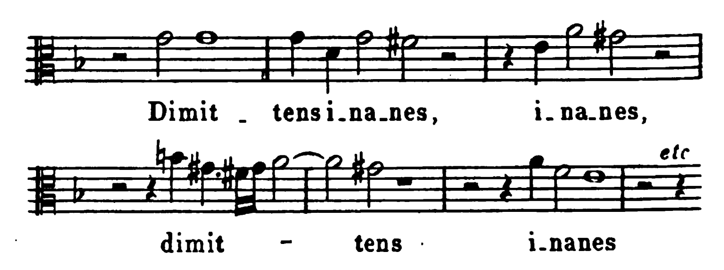


et c'est, grâce aux valeurs *longues* employées, une image de l'ampleur matérielle, de l'abondance et de la grandeur des biens accordés. Cependant l'alto, le ténor et la basse du chœur II, entrant à la fin de la 3e mesure, donnent une illustration rythmique des mêmes paroles en un dessin tout différent dont voici le type :



et c'est, grâce aux valeurs *brèves*, une image de l'allégresse inhérente à la possession de tels biens. Au-dessus de tout cela, plane le soprano du chœur I, qui, bien en dehors, sans affectation de réalisme, chante les mêmes paroles; et ceci est une troisième image, celle de la prière calme s'élevant vers le ciel. — Nous arrivons à la seconde idée : *fastidiosos divites dimittens inanes*. Ce concept du dilettantisme délicat, difficile et dédaigneux, satisfait de lui-même (*fastidiosos*) est traduit, non sans esprit, par des valeurs longues au chœur I qui parle seul, le second chœur se taisant après avoir chanté la joie de l'abondance (image obtenue par le silence partiel, aussi expressif, à l'occasion, que le discours, et soulignée par un changement de mesure) :



Les trois autres voix du chœur I accompagnent par des rondes appuyées sur les temps forts. Cette construction reparaît une deuxième fois au chœur II avec la phrase en syncopes à l'alto, puis une troisième fois au chœur I. Aux mots *dimittens inanes*, il y a changement de rythme et de style : la mesure binaire se substitue au $\frac{3}{2}$, et, de périodique, la phrase devient coupée, brève, hachée en menues formules rapides, double image du rejet (*dimittens*) des riches, et de leur dénuement :
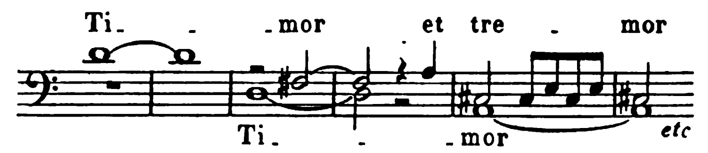


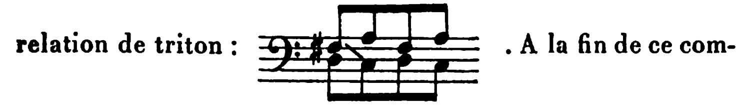
La même formule musicale, exprimant si bien la situation *réduite* et pauvre du riche, se répète cinq fois; elle persiste jusqu'à la fin dans les huit parties. L'ensemble est vif et brillant; ces images de détail sont enveloppées dans une image générale d'allégresse. (De la notation du mot *inanes*, on peut rapprocher celle du mot *nichts* — es ist nun *nichts* verdammliches, etc., — dans le grandiose motet de J.-S. Bach : *Jesu, meine Freude*).
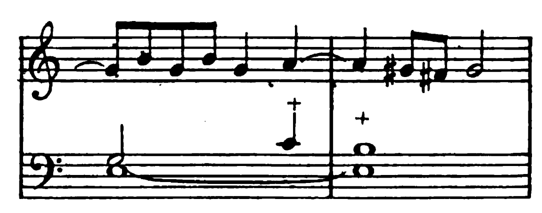
Voici un « tableau » musical, d'une admirable expression dramatique. C'est le chœur à 6 voix sur les paroles : *Timor et tremor venerunt super me et caligo cecidit super me; miserere mei, Domine!* — « La crainte et le tremblement se sont emparés de moi; je suis enveloppé de ténèbres; aie pitié de moi, Seigneur! »

C'est une prière du pécheur qui s'humilie devant Dieu et implore sa miséricorde. Mais, d'une prière, Gabrieli fait une scène pathétique, une « peinture » musicale, où toutes les idées du texte verbal reçoivent une sorte de commentaire qui les illustre et les réalise. Pour exprimer d'abord l'angoisse du pécheur et sa détresse, il écrit une page entière sur ces deux mots *timor et tremor*, que les voix

chantent successivement, puis ensemble. C'est la basse qui débute, sur une longue tenue, voilée de douleur; et comme pour introduire dans le chant un sanglot, Gabrieli a eu la pensée hardie de couper le mot *timor* en deux parties :
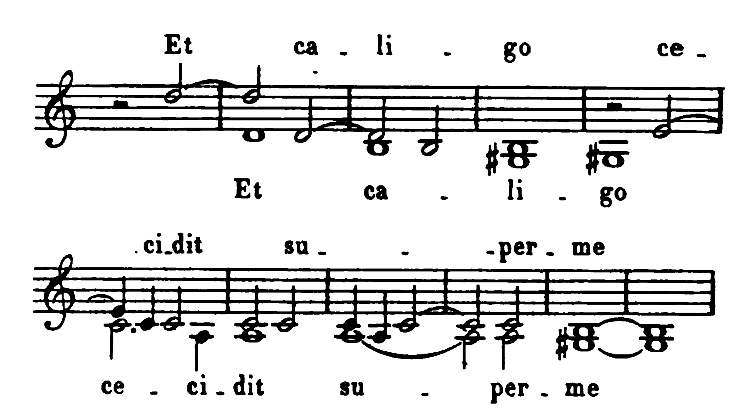


A la 2e mesure, *sur le même dessin*, entre l'alto; à la 4e, le ténor I; à la 5e, le ténor II; à la 10e, le soprano. L'idée de « tremblement » est rendue par une figure de style (4 croches) qui passe dans toutes les voix, et dont la valeur rythmique est doublée, harmoniquement, par la fausse relation de triton :  . A la fin de ce commentaire, de façon inattendue, la basse fait une cadence phrygienne sur l'accord de *mi* ♮ majeur qui apparait ici, non pour adoucir le sens de la phrase et la résoudre en sérénité d'harmonie, mais pour indiquer un nouveau et pathétique mouvement de l'âme :



Sur les mots *venerunt super me*, le style fugué, tout en imitations, fait place à une harmonie un peu lourde, avec des notes obstinées, que les basses, sur des *la* prolongés pendant quatre mesures, supportent comme des cariatides, et qui passe brusquement, pour souligner l'idée, du mineur éolien à un mode ionien (accord parfait de *si* ♮ majeur). Après ce dernier accord, brusquement encore, — comme dans ces scènes de Monteverde où l'enchaînement est

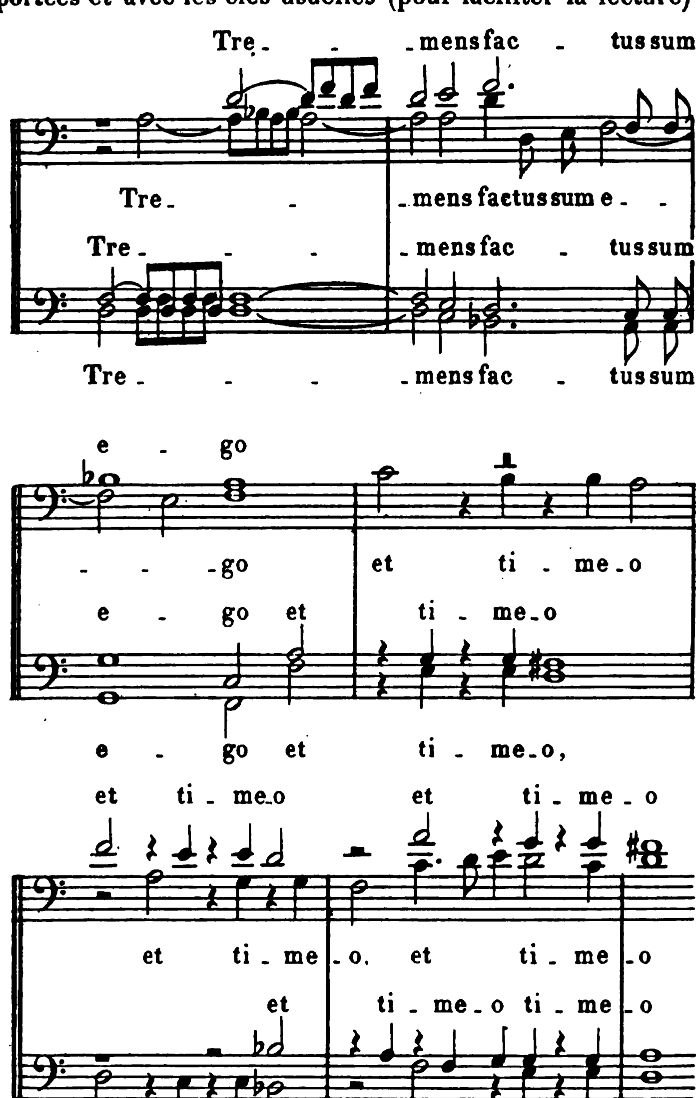
supprimé, — les voix, par des entrées successives, font entendre l'accord de *sol*, et modulent encore, par deux fois, en mode ionien, à l'aide d'un dessin descendant au registre grave justifié par le mot *cecidit* :



Là commence le *miserere*, chanté par le ténor avec un douloureux chromatisme, et repris successivement par toutes les autres voix. De l'accord de *si* ♮ majeur pris comme point de départ, une modulation très expressive conduit en *sol*, avec cadence imparfaite, puis (avec une quinte augmentée, *fa* ♮-*do* ♯), en *mi* ♮ majeur. Le flottement du discours musical entre la tierce mineure et la tierce majeure, les changements inattendus de tonalité et de mode (comme, plus loin, le passage soudain du ton de *mi* à celui d'*ut*, aux mots *quia refugium meum es tu*), tous les détails du style montrent la tendance expressive, analytique et presque réaliste de la composition.
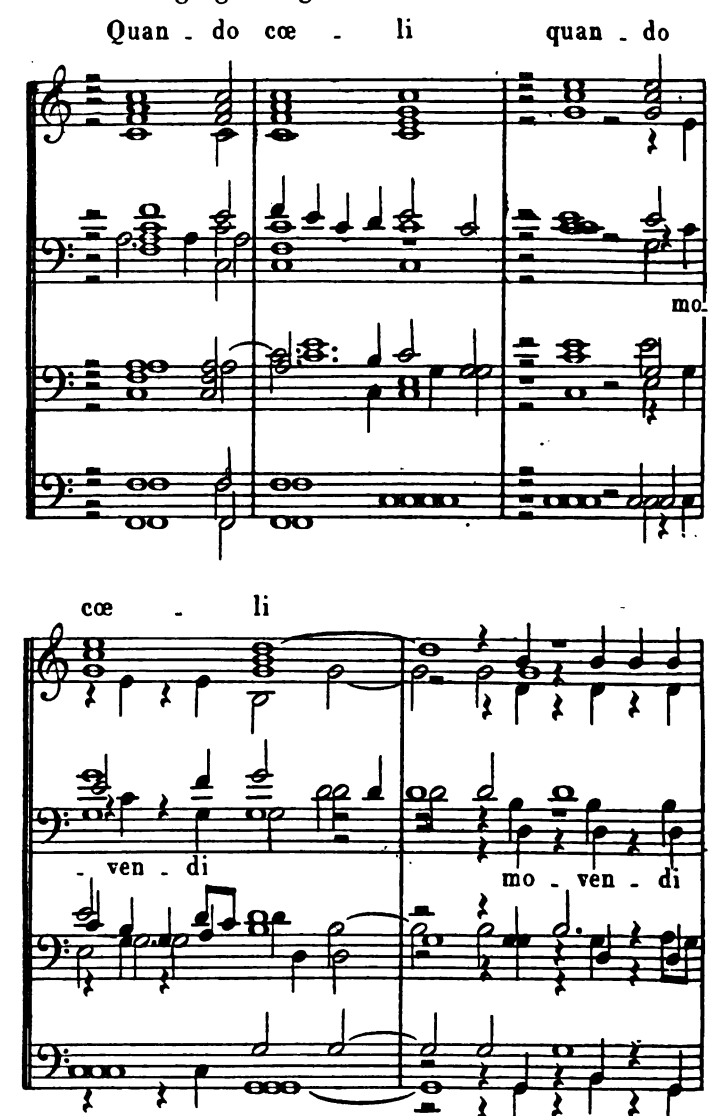
Quelques-unes des figures d' « imitation » déjà signalées reparaissent, avec un cadre de singulière grandeur, dans une autre composition (2e partie des *Symphoniæ sacræ*), qui a pour objet de peindre l'état d'esprit du pécheur lorsqu'il songe au jour du jugement dernier : *tremens factus sum ego et timeo*, — *quando cœli movendi sunt et terra...* Gabrieli emploie quatre chœurs : l'un formé de quatre voix ordinaires; les autres d'un alto, de deux ténors et d'une basse profonde. Le *tremens factus sum et timeo* est rendu à l'aide de moyens dont nous avons déjà vu l'équivalent. Voici

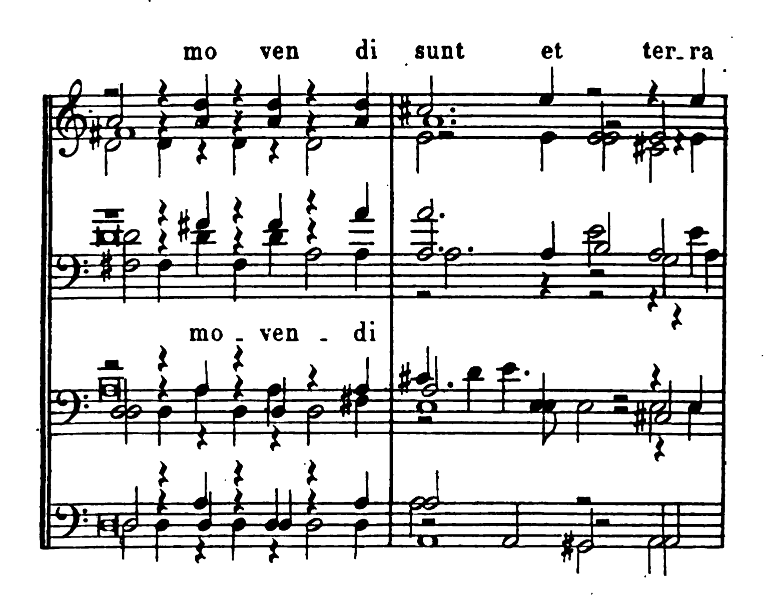
les parties principales de la pièce, transcrites sur deux portées et avec les clés usuelles (pour faciliter la lecture) :
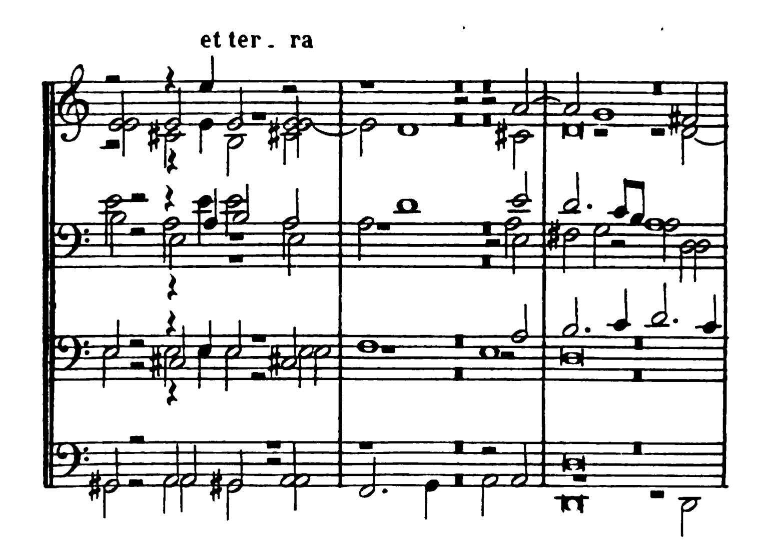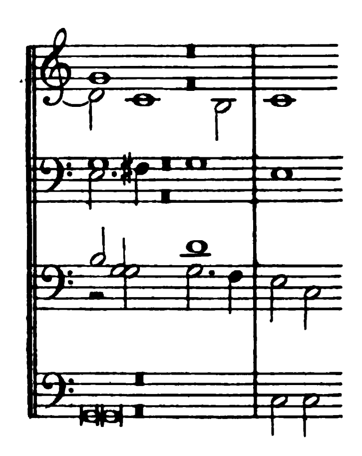


Aux mots « quando cœlum et terra *movendi* sunt », les

seize voix (parties réelles, sauf 4 mesures de basses) et des contretemps incessants, dont l'effet est préparé par les solennelles tenues du début, donnent l'image d'une sorte de désagrégation générale du monde :




mo ven di sunt et ter_ra
mo _ ven _ di


et ter _ ra



Ce goût pour les masses sonores, soutenu par un vif sentiment de l'expression, de l'élégance, de l'art en un mot, ne resta pas le privilège de l'école vénitienne; il apparaîtra dans la musique religieuse du XVIIe siècle, même à Rome.

Une évolution musicale, qui ne laissa pas de scandaliser certains moralistes, fut l'invasion de l'église par les chœurs avec des instruments. Dans son explication de la 1re lettre de Paul aux Corinthiens (ch. XIV), Erasme se plaint qu'on ait introduit dans le temple une musique bruyante, chargée de cors, de trompettes, de fifres, « comme les Grecs et les Romains eux-mêmes n'en entendirent jamais sur leurs théâtres ». Dans son livre sur la *Vanité des Sciences* (ch. XVII), Agrippa fait de semblables doléances; et le cardinal Sadolet, ancien secrétaire de Léon X, se plaignait qu' « on s'éloignât des Muses ».

L'idée d'associer un ou plusieurs chœurs de voix humaines à un ou plusieurs chœurs d'instruments est due, sans doute, au progrès naturel du sens musical et de ses moyens d'expression, surtout en ce qui concerne les madrigaux; mais elle a été aussi favorisée par des faits d'ordre social qui amenaient l'Église à être plus libérale, les compositeurs à élargir leur horizon, à se placer sur la frontière indécise du sacré et du profane en usant de toutes les ressources de leur art pour parer cette musique sacrée qui « semble renvoyer à Dieu le plus beau de ses dons ». —

En somme, l'Église n'avait condamné que les instruments maniés par les jongleurs et les histrions dans un spectacle public (textes dans Gerbert, *De Cantu* II, p. 76, 81, 96, 99, et *Script.* II, p. 388).

Avant de décrire ce nouvel aspect de la musique à l'époque de la Renaissance — la symphonie vocale et instrumentale — nous devons indiquer les instruments alors en usage et leur premier emploi; ce sera l'objet du prochain chapitre.

Avant de signaler quelques ouvrages importants pour la connaissance de cette période de l'histoire musicale, une note additionnelle, au sujet de la lecture même des documents originaux, ne sera pas inutile.

Dans la notation du XVIe siècle, il n'y a pas moins de dix clés : la clé d'*ut*, employée sur les cinq lignes (rarement sur la 5e); la clé de *sol*, sur la 2e et la 1re ligne; la clé de *fa*, sur la 3e, la 4e et la 5e. Ce déplacement des clés n'est qu'apparent. Ce ne sont pas les clés qui changent de hauteur; c'est *le nombre des lignes* (*de la portée*) *qu'on emploie au-dessus ou au-dessous de chacune d'elles*, quand on prend le groupe des cinq lignes tantôt plus haut, tantôt plus bas, dans un ensemble de 10 ou 11 lignes qui reste fixe. L'échelle des sons en usage s'étendait du *sol* grave au *mi* aigu, soit en tout 20 notes à placer *sur* ou *entre* les lignes de la portée. Il fallut donc une portée de 10 lignes (de 11, quand le système s'accrut, à l'aigu, d'une ou deux notes). Pour la commodité du lecteur, on établit quelques points de repère en tête de certaines lignes en reproduisant la lettre de l'alphabet qui désignait la note placée sur cette ligne : devant la plus basse, portant le sol, le Γ grec, puis son équivalent latin, le *G* majuscule qui, en se déformant dans la pratique, devint le signe 𝄞; devant la 4e ligne, la lettre F, qui, par des transformations plus grandes (dont nous ne saisissons plus toutes les phases) est devenue notre clé de *fa*; devant la 6e ligne, la lettre minuscule *c* (provenant de ce que la note initiale de l'échelle était d'abord le *la*, désigné par la première lettre de l'alphabet, *a*), lequel *c*, en s'altérant, est devenu notre clé d'*ut*, etc. Tel était le champ où devaient se mouvoir des voix de hauteurs différentes : le soprano et l'alto, le ténor et les basses. (Pour plus de clarté encore on usait assez souvent de couleurs distinctes : notes noires pour le soprano et la basse; notes vertes pour l'alto, rouges pour le ténor.) Les manuscrits des compositeurs, très rares aujourd'hui, se présentaient sous cette forme, avec la portée-partition de dix lignes. Lorsque l'éditeur voulait tirer de cet ensemble la partie de chaque chanteur pour la mettre sur un de ces cahiers de format oblong qui nous sont restés, il prenait simplement, pour chaque voix, les lignes qui lui appartenaient, mais il n'avait nullement à changer

la place de la clé dans l'ensemble des dix lignes où il introduisait des séparations. S'il conservait seulement, alors qu'il s'agissait de la partie de soprano, les cinq dernières lignes supérieures, le *c*, placé sur la 6e ligne de l'ensemble, devenait une *clé d'ut première ligne*: si, lorsqu'il s'agissait de l'alto, il conservait seulement deux lignes au-dessus et deux au-dessous, le même *c* devenait *clé d'ut troisième ligne*; si, pour le ténor, il conservait seulement une ligne au-dessus, le même *c* devenait *clé d'ut quatrième ligne*. La place de la clé de *sol* (désignant un soprano) sur la 2e ligne s'expliquait de la même façon, lorsqu'on eut ajouté deux notes, *mi* et *fa*, au grave de l'échelle.

Pour des raisons purement pratiques, l'usage des clés n'était pas toujours rigoureusement déterminé par la tessiture de la voix ou de l'instrument pour lequel on écrivait. Comme les imprimeurs n'avaient pas de types de notes munies d'un ou plusieurs fragments de lignes supplémentaires, les notateurs se préoccupaient surtout de choisir une clé telle que la mélodie pût s'écrire sans dépasser, à l'aigu ou au grave, une portée de cinq lignes. Ainsi, au xve et au xvie siècle, on ne se privait pas d'écrire la partie supérieure d'un motet en clé d'*ut* 3e ligne ou même une basse en clé d'*ut* 4e ligne, pourvu que la partie à noter n'excédât pas les limites de ces clés.

Bibliographie.

1° *Sources, pour la connaissance de la théorie musicale à l'époque de la Renaissance.*

ADRIAN PETIT COCLICUS (élève de Josquin des Prés, né vers 1500, ayant erré de la chapelle papale en Allemagne et en Danemark) : *Compendium musices*, 1552;

SEBALD HEYDEN (né en 1498) : *Musicæ στοιχείωσις* (Nuremberg, 1532, traité élémentaire); *Musicæ, id est Artis canendi libri duo* (1537; 2e édit. en 1540, avec le titre *De arte canendi*);

HENRICUS LORITUS GLAREANUS (né dans le canton de Glarus, Suisse, en 1488) : *Dodekachordon*, Basel, 1547 (une traduction de l'ouvrage avec mise en partition moderne des textes musicaux qu'il contient, a été donnée par P. Bohn, 2 vol. 1888-9);

FRANCHINUS GAFORI (né à Lodi en 1451, professeur à l'Université de Pavie en 1498) : *Theoricum opus musicæ disciplinæ*, 1480; 2e édit. en 1492, avec le titre *Theorica musicæ*; et *Practica musicæ sive musicæ actiones in IV libris* (Milan, 1496; rééd. en 1497, 1502, 1508, 1512, 1522);

GIOSEFFO ZARLINO : *Istituzioni harmoniche* (1558) et *Dimostrazioni harmoniche* (1571) œuvres réunies dans *Tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia* (4 vol. 1589). Traductions françaises à la B. N. (mss. fr. 1361 et 19101).

2° *Sur Palestrina*, v. abbé GIUS. BAINI : *Memorie storico-critiche della vita et delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina* (1828), ouvrage important, bien que suranné en plusieurs parties, écrit par un compositeur appartenant à l'école romaine et bien dans la tradition palestrinienne; les monographies de WINTERFELD (1832), W. BAUMKER (1877), S. GALLOTTI et A. NASONI (1895), CAMETTI (1895), et, avec la grande édition mentionnée

plus haut, le substantiel et pénétrant ouvrage de MICHEL BRENET, *Palestrina* (dans la collection des *Maîtres de la musique* publiée sous la direction de J. Chantavoine, Paris, Alcan, 1905).

Sur Roland de Lassus, v. AD. SANDBERGER : *Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orl. di Lasso*, 3 vol. 1894-5 (cf., du même, les études publiées dans la *Rivista Italiana* de Turin, I, 1894, dans l'*Altbayerische Monatschrift*, 1899, et les *Sammelb. der Intern. Mus. Gesellschaft*, 1904).

Sur les Gabrieli, KARL WINTERFELD : *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (Berlin, 1834, 2 vol. : l'un, en deux parties, pour l'histoire et la critique; l'autre contenant des compositions du XVIe et du XVIIe siècle, intégrales ou fragmentaires). Principalement consacré à l'école vénitienne, ce solide travail fait un exposé de tout le mouvement de la Renaissance. C'est à ce répertoire que sont empruntés les textes que nous avons cités et analysés plus haut.

3° *Pour la musique religieuse*, un des répertoires les plus considérables est celui de l'organiste allemand FRANZ COMMER : *Cantiones XVI et XVII sæculorum*, 1839 et années suivantes, 12 vol. publiés chez Trautwein; les vol. 5-12 de cette collection contiennent une *Selectio modorum ab Orlando de Lasso compositorum*. Du même : *Collectio operum musicorum batavorum sæculi XVI*, 12 vol., 1840 et années suivantes, contenant des motets de 32 compositeurs des Pays-Bas; *Collection de compositions pour l'orgue des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, contenant des pièces de Caldara, Frescobaldi, Murschhauser, Späth et anonymes; et les *Cantica sacra* (airs spirituels des XVIe-XVIIIe siècles avec accompagnement, 2 vol.).

CHAPITRE XXX

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE AU XVIe SIÈCLE

Les instruments du XVIe siècle : le luth, et les plus anciennes transcriptions musicales pour luth en Italie, en Espagne, en France, en Allemagne. — Violons et violes; sonate de G. Gabrieli pour trois violons. — Le clavier et les toccatas de Cl. Merulo. — L'orgue; les compositions pour orgue et claviers en Allemagne, en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre, dans les Pays-Bas. — Les instruments à vent. — Conclusions.

La création des premiers genres sérieux et artistiques de musique instrumentale est un des titres d'honneur du XVIe siècle. Elle est le résultat d'une dissociation de la synthèse primitive — chant accompagné —, suivant une évolution analogue à celle qui sépara la peinture des autres arts du dessin auxquels elle était d'abord unie. Il faudra distinguer (bien que ces divers types soient parfois réunis dans un même recueil) trois groupes de compositions : celles qui sont de simples transcriptions de danses ou de chansons; celles où les instruments sont employés comme prélude, accompagnement, interlude ou conclusion d'œuvres vocales; celles enfin qui, dans la seconde partie du siècle, apparaissent comme les plus importantes : les *symphonies*. Avant l'analyse des œuvres, nous devons donner quelques renseignements sur le matériel employé : instruments à cordes, à touches, à vent.

1° L'instrument à cordes le plus populaire est le luth, assez semblable à notre mandoline. Avant d'être détrôné par le violon aux XVIIe et XVIIIe siècles, il a eu autant de vogue que, de nos jours, le piano. Les pièces pour luth les

plus brillantes que nous connaissions sont l'œuvre de musiciens espagnols; et ce fait s'accorde avec les origines à peu près certaines de l'instrument. Ce sont les Arabes qui l'ont introduit en Espagne; il est passé ensuite en Italie par l'intermédiaire des virtuoses de cour attachés au service des princes aragonais qui, depuis la fin du XIIIe siècle, étaient rois de Sicile : de là, il s'est répandu en France (probablement à la suite des expéditions de Charles VIII, de Louis XII, de François Ier), dans les Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne. Ses ressources, très limitées, n'ouvraient aucun avenir à une forme indépendante de la composition. Divers essais tentés au XVIe siècle pour l'adapter à l'écriture en contrepoint restèrent sans résultat. Plus tard, J.-S. Bach a bien écrit une fugue pour luth; mais cette fantaisie n'autorise aucune conclusion sur la vraie nature du luth, pas plus que les accords insérés dans beaucoup de sonates pour violon ne permettent de dire que le violon est fait pour la polyphonie. D'ailleurs, on peut dire avec Gevaert qu'un des intérêts de la musique de luth est précisément qu'on y trouve des essais rudimentaires de mélodie figurée, dans un style affranchi des usages du contrepoint vocal. Une autre particularité rend cette musique importante pour l'histoire. La notation employée, la « tablature », était un système de chiffres ou de lettres indiquant l'endroit précis de la corde où devait se poser le doigt de l'exécutant; et comme la base de ce système était l'échelle chromatique, il en résulte que la musique de luth indique avec netteté des faits d'une grande importance que la notation caudée négligeait de marquer : l'altération chromatique de la sous-tonique, ou celle du 4e degré, qui est un des stades principaux de l'évolution musicale.

Généralement, le luth avait six cordes à un intervalle de quarte, sauf une tierce au milieu : *sol, do, fa, la, ré, sol*, ou bien *la, ré, sol, si, mi, fa*. Une forme réduite du luth était la *quinterne*, guitare à 4 cordes. La « tablature », malgré la locution proverbiale qui nous en est restée, était en somme très simple; elle paraît avoir eu pour objet d'éviter au musicien l'étude d'une méthode et les longs exercices ordinairement exigés par le jeu des cordes, en indiquant l'endroit où il fallait poser le doigt. Il y avait diverses tablatures : celle des Espagnols et des Italiens (chiffres), celle de France et celle

d'Allemagne (signes conventionnels). Dans l'introduction, t. I, du recueil de Morphy cité plus loin, se trouve un exposé de la tablature de luth. Une liste complète des ouvrages pour luth publiés aux XVIe et XVIIe siècles serait presque aussi impossible qu'une liste complète des morceaux pour piano publiés au XIXe siècle.

Parmi les recueils les plus anciens de danses transcrites pour luth, ceux de DALZA (1508) à Venise, et de JUDENKÜNIG, virtuose de Vienne (1523, recueil mêlé de chant), ont peu de valeur musicale, malgré les efforts du dernier pour s'élever jusqu'au contrepoint. Bien pauvre encore au point de vue de l'harmonie, mais plus vif, plus varié, est le recueil de danses publié à Paris en 1529, par Pierre ATTAINGNANT. Des qualités sérieuses ont attiré l'attention des musiciens sur le « livre de musique de viole » publié en 1536 à Valence par le célèbre Espagnol DON LUIS MILAN, luthiste à la Cour du vice-roi Don Fernand d'Aragon, aussi célèbre par son talent que par son orgueil.

Les danses transcrites par Dalza (pavanes diverses, calatas — genre identique à la pavane — espagnoles et italiennes) se trouvent dans le livre IV de l'*Intabolatura* publiée par OTTAVIANO DEI PETRUCCI, à Venise, en 1508, aujourd'hui à la Bibliothèque de Bruxelles. Il contient des pavanes, des calates, des frottoles (forme très simple de la ballade). Quelques accords placés, çà et là, sous la mélodie, ne suffisent pas toujours à leur donner un sérieux intérêt. — L'ouvrage de Judenkünig est une Méthode, avec exemples et exercices, pour apprendre à jouer du luth et du violon; il contient de la musique sur les odes d'Horace, des danses, des transcriptions d'airs religieux et profanes, et quelques « préludes », où apparaît un effort vers le contrepoint. — Le recueil français, daté des « Calendes » de février 1529, est intitulé : *Dix-huit basses dances garnies de Recoupes et Tordions, avec dix-neuf Bransles, quatre q̄ Sauterelles, q̄ Haulberroys, quinze Gaillardes, et neuf pavanes, de la plus grande part desquelles le sujet est en musique. Le tout reduyt en la tabulature de Lutz nouvellement imprimé à Paris par Pierre Attaingnant.* (L'ouvrage, cité par EITNER dans son catalogue, n'est pas à la B. N. de Paris.) WASIELEWSKI, dans sa *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert* (1878) en donne deux extraits, basse dance et tourdion, assez bons. — Le livre de musique pour la *Vihuela da mano* (vièle à main, sorte de guitare à 6 cordes) de Luis Milan a pour titre : *El Maestro*. Il contient quelques pièces de valeur. L'ouvrage posthume de DON GUILLERMO MORPHY, *Les luthistes espagnols du XVIe siècle* (1902, 2 vol., avec préface de Gevaert, publiés chez Breitkopf, à Leipzig), contient, avec des fac-similés des éditions originales, des œuvres de LUIS MILAN, L. DE NARVAEZ, AL. DA MUDARRA, ANR. DA VAL-

DERRABANO, D. PISADOR, FUENLLANA, R. DE HENSTROSA et DAZA : pavanes, fantaisies, villancicos (chansonnettes), sonnets. Ces recueils comprennent beaucoup de pièces avec paroles. Gevaert fait un grand éloge des pièces instrumentales; il les croirait volontiers « antidatées d'un siècle », et y reconnaît une habileté digne d'un « prédécesseur de J.-S. Bach ». Il est peut-être plus dans le vrai quand il dit qu'un tel art n'est pas un commencement, mais qu'il suppose un développement antérieur dans des œuvres aujourd'hui perdues.

La Bibliothèque de Munich possède un exemplaire du recueil publié en 1536, à Nuremberg, sous le nom d'HEINRICH FINCK, célèbre compositeur allemand des xve-xvie siècles : c'est un choix de « beaux Lieder à 4 parties, sur textes religieux et profanes », agréables à chanter, *et pouvant aussi servir pour les instruments* (*lustig zu singen, und auff die Instrumenten dienstlich*). Une série d'œuvres de Finck a été rééditée par Eitner, année 7 des Publications de la *Gesellschaft f. Musikforschung*. — A côté de ces sortes d'incunables, on peut mentionner : 1° le *Lautenbuch* (1536) de HANS NEUSIEDLER, à la fois luthiste et luthier allemand; la seconde partie contient des fantaisies, préludes, psaumes, motets, empruntés aux meilleurs « organistes » (il faut sans doute entendre par ce mot : *joueurs d'instruments*), des pièces de libre invention, des danses, transcrites pour luth. 2° Le recueil de FRANCESCO MILANESE et M. PERINO FIORENTINO (Venise, 1547) contenant 5 chansons arrangées pour luth et 19 fantaisies. 3° Le « Livre de luth » de HANS GERLE l'aîné, bourgeois de Nuremberg (1552), qui, avec des pièces empruntées « aux plus célèbres luthistes » du temps, des préludes où est recherchée l'imitation en contrepoint, mentionne 38 danses françaises (*Welsche Tantz*; on en trouve des extraits dans Wasielewski, *loc. cit.*; cf. les suppléments musicaux des *Monatshefte für Musikgesch.*, p. 100-102, et le livre de W. TAPPERT, *Geschichte der alten deutschen Tabulatur, 1500-1600*. Ce recueil a une valeur inférieure à celui de L. Milan).

2° Les autres instruments à cordes, de plus en plus importants dans la seconde moitié du siècle, sont les *violons* et les *violes*, souvent indiqués, dans les œuvres, par ce simple mot, mais divisés en *viola* ou *violino da braccio* et *viola da gamba*. Pratiquement, leur registre fut d'abord peu étendu, car il ressort des tableaux donnés par Agricola dans sa *Musica instrumentalis* que, jusqu'en 1528 au moins, lès violonistes ne connaissaient que la première position; tout au plus se permettaient-ils d'aborder avec le petit doigt un degré ou deux au-dessus; ils ignoraient aussi le *legato*, l'art de lier plusieurs sons avec un seul coup d'archet. Pour tous ces instruments à cordes, les notes dites « d'agrément » n'étaient pas écrites; d'où des licences qui ne prirent fin qu'au XVIIIe siècle, lorsque les compositeurs
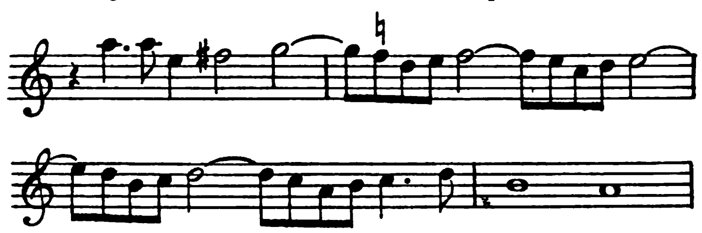
voulurent enfin préserver leurs œuvres de toute déformation et prirent soin de noter les mordants, les trilles, les grupetti, etc.

En France, dès la première moitié du XVI[e] siècle, le violon fut, avec la viole, en faveur à la cour. Un *compte des dépenses secrètes de François I*[er] nous donne les noms des violonistes alors au service du Roi et voyageant avec lui : « A Lyon, le vingt-troisième jour de juin, mil cinq cent trente-trois... Don à NICOLAS PYRONET, JEHAN HENRY, JEHAN FOURCADE, CLAUDE PIRONET, PIERRE DE CAINGUILLEBERT, PAULE DE MILAN, NICOLAS DE LUCQUES et DOMINIQUE DE LUCQUES, tous violons et joueurs d'instruments du Roy, de la somme de huict vingtz escuz soleil, qui est à chacun d'eux vingtz escuz soleil pour leur ayder à avoir chacun ung cheval ». Charles III, duc de Lorraine, avait à sa cour des violons et des violonistes qui le suivirent lorsqu'il vint en France. Charles IX fit venir d'Italie des violons et des violonistes et, comme l'atteste une pièce d'Archives (citée par L. Grillet, *les Ancêtres du violon,* Paris, 1901, t. II, p. 15), il paya à son musicien ordinaire NICOLAS DELINET, le 27 oct. 1572, « la somme de 50 livres tournois pour lui donner le moyen d'achepter ung violon de Cremonne ». L'auteur du fameux *Ballet comique de la Royne* (1581) sous Henri III, était Balthazarini, dit Beaujoyeulx, « violon de la Chambre du Roy », amené de Turin à Paris par le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont. Sauval (*Galanteries des rois de France*) raconte ainsi la mort de Mlle de Limeuil, fille d'honneur de Catherine de Médicis : « Mlle de Limeuil, quand l'heure de sa mort fut venue, fit venir son valet Julien : — Julien, lui dit-elle alors, prenez votre violon, et sonnez-moi toujours, jusqu'à ce que vous me voyez morte, la *Défaite des Suisses*. Et quand vous serez sur le mot : *Tout est perdu*, sonnez le pas quatre ou cinq fois, le plus piteusement que vous pourrez. — Ce que fit Julien, et elle-même aidait de la voix, et quand ce vint : *Tout est perdu,* elle réitéra par deux fois; puis se retournant de l'autre côté du chevet, elle dit à ses compagnes : *Tout est perdu à ce coup!* — Et à bon escient, car elle décéda à l'instant ».

C'est seulement aux XVII[e] et XVIII[e] siècles qu'il pourra

être question en France d'une musique spécialement écrite pour le violon. L'Italie donna les premiers modèles.

Dans les « Symphonies » de G. Gabrieli publiées en 1597, il y a une Sonate pour 3 violons, avec basse facultative, particularité exceptionnelle, car Gabrieli, d'ordinaire, écrit pour 6 voix au moins, très rarement pour 5. Cette sonate est une sorte de mosaïque de motifs traités en imitation, quelque chose comme le mouvement unique d'une sonate moderne où on aurait réuni, avec mouvement égal, les thèmes de l'andante, du scherzo, du final. La basse commence :  ; dès le milieu de la première mesure, le violon III lui répond à la dominante ; aux mesures 3 et 5, le motif est répété dans l'ordre inverse, à la dominante par le violon II, puis à la tonique par le violon I ; et ce motif ne reparaîtra plus. Après 8 mesures (où l'imitation ne se continue pas rigoureusement), apparaît une nouvelle idée émise par le violon III, reprise ensuite à la dominante par le violon II, puis à l'unisson par le violon I, avec cette « séquence » :



On trouve ensuite une 3e idée émise par le violon II, et imitée à la dominante par le violon III ; un 4e motif émis par le violon I , reproduit à la dominante par le violon II ; encore 3 nouveaux motifs, deux dont les imitations tiennent en deux mesures, une fois même en une seule, un qui est joué (2 fois) à l'unisson, et ainsi de suite jusqu'à une conclusion (*chiusa*) en croches et traits en doubles croches, qui aboutit

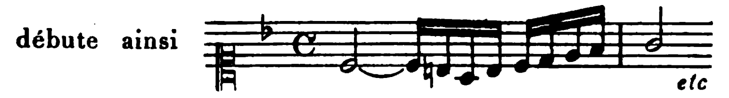
à la cadence plagale : [musical notation] . En somme, on ne voit pas dans cette sonate ce qui pour nous, modernes, est la base de toute composition : une idée prédominante, à laquelle l'ensemble est subordonné. L'unité paraît résider uniquement dans l'emploi de la gamme mixolydienne (*sol*).

3° L'instrument qui eut une fortune presque aussi brillante que le luth est le *clavicembalo* italien, appelé aussi par abréviation *cembalo*, *clavcymbel* ou *kielfügel* (instrument à plumes) des Allemands, *harfsichord* des Anglais; en France, le *clavecin*. Il est déjà mentionné en 1461, dans une lettre du luthier TANTIN de Modène. Le spécimen le plus ancien ayant une date est au South Kensington Museum de Londres; il porte l'inscription : « *Hieronymus Bononiensis* (de Bologne) *faciebat Romæ MDXXI* ». Le Donaldson Museum de Londres en possède un d'Alessandro TRASUNTINO, daté de 1531, et le musée Wilhem Meyer, à Cologne, en possède deux de 1532.

La tessiture du clavecin était d'abord de 3 octaves à partir du *do* grave, plus une quarte (40 notes). Il n'est, dit M. Mahillon, que l'*épinette* agrandie (piano-boîte qu'on posait sur une table). Tandis que les touches de l'épinette et de la virginale n'ont chacune qu'une seule corde, chaque touche du clavecin mettait en vibration deux cordes au moins, pincées par une plume. Les sons ne pouvant pas être prolongés, cette lacune a eu une grande influence sur la musique écrite pour l'instrument, qui, à partir de la fin du XVIe siècle, régna à la fois dans les salons et dans les orchestres. Parmi les autres instruments à cordes, il y a la *harpe* (24 cordes); le *psaltérion*, sorte de petite harpe en forme de trapèze; le *cembalo* ou *salterio tedesco* appelé en France *tympanon*, en Angleterre *dulcimer*, en Allemagne *Hackbrett*, joué avec deux petits marteaux, un pour chaque main (autre ancêtre de notre piano).

En 1598 parurent les deux livres de *Toccatas* de CLAUDIO MERULO, à qui on a fait une spéciale place d'honneur parmi les incunables de la composition pour clavier. Il mérite un tel privilège, bien qu'on l'ait contesté. Le premier livre du recueil contient 8 pièces : deux en mode dorien (*ré*) et deux en hypodorien (*la*); deux en mode phrygien (*mi*) et deux en *hypophrygien*, successivement

dans le système « dur » et le système « faible » (équivalents de notre majeur et de notre mineur). Le second livre contient dix pièces en modes ionien (*ut*), mixolydien et leurs plagaux, puis en éolien et hypoéolien. La toccata (1604) qui

débute ainsi 

est une très belle œuvre. Elle a un titre indiquant qu'elle est écrite « dans le septième ton ». Merulo numérote en effet les tons en prenant pour point de départ le dorien (*ré*), différent en cela de Zarlino qui commence la liste à l'ionien *ut*. La gamme *do ré mi fa sol la si♭ do*, employée ici, est une transposition du ton de *sol*, septième « ton » du plain chant, ou mode hypoionien. Avec la saveur d'un style primitif qui ignore les formules et qui se cherche encore lui-même, l'ensemble de la composition a un caractère noble, sévère, grandiose; et c'est bien une « fantaisie » pour clavier. On y signalerait tout au plus l'abus de la cadence, remplacée plus tard par un trille :



et qui est en usage avant Merulo (cf. la *Canzon da sonar XII[i] toni* de G. Gabrieli, recueil de 1597, n° 46). Alors que les pièces de Buus et de Willaert conservent d'un bout à l'autre le caractère vocal, celle-ci — au moins dans la première et la troisième partie — est bien écrite pour les doigts qui aiment se jouer sur les touches d'ivoire. Au milieu, apparaît un choral à quatre parties, qui est comme un andante inséré entre deux mouvements vifs. Il est suivi d'un retour à la forme du début, où le contrepoint est abandonné pour un style libre, rapide, et surtout instrumental. Les seuls défauts, pour le lecteur moderne, sont la persistance de la même tonalité (malgré quelques modulations un peu gauches) dans une composition assez longue et, surtout, l'absence d'une pensée maîtresse régnant sur tout l'ensemble.

4° Au-dessus de ces instruments secondaires est l'orgue.

On écrit pour lui *ou* pour « clavier », sans distinction nette. Nous nous arrêterons, avant de pousser plus loin, à ce groupe des instruments à touches.

En pays allemand plus que partout ailleurs, l'orgue est l'instrument-roi. « Celui qui en possède la technique sait, du même coup, jouer d'un grand nombre d'instruments : positif, régale, virginale, clavicorde, clavicembalo, harpsicorde », en un mot tous les instruments à touches, tous les « claviers » (Ammerbach, 1571; Woltz, 1617). Les anciens organistes n'eurent d'abord d'autre style que celui de la composition vocale, liturgique ou profane. Les théoriciens du commencement du siècle (Virdung, 1511; Agricola, 1529) posent ce principe que « pour bien jouer d'un instrument, il faut d'abord étudier l'art du chant ». Un élève de Josquin, Adrian Petit Coclicus, dit que la première qualité d'un compositeur est de savoir improviser un contrepoint sur un chant, *contrapunctum ex tempore canere* (*Compendium musices*, Nuremberg, 1552). Avant le xviie siècle, où l'influence italienne mit en honneur les Préludes, les Toccatas et les Fugues, les organistes allemands pratiquaient surtout l'art assez malheureux de la *Koloratur*, qui consistait à parer de quelques agréments un choral ou un Lied, au risque de le défigurer.

Jusqu'au xviie siècle, l'art de la registration, le contraste des jeux fut ignoré. On ne connaissait guère la sonorité de l'instrument que comme *organo pleno*, c'est-à-dire tous registres tirés.

A l'église, les organistes avaient à donner l'intonation juste aux chantres et à l'officiant, et à jouer, soit à la place du chœur, soit avec lui, certaines parties de la messe; mais ils étaient appelés aussi à produire leur talent dans des fêtes profanes, noces, assemblées de corporations, grands festins, sur les instruments qui étaient, pour la « chambre », des variétés et des simplifications de l'orgue, tels que le portatif ou la régale, et qu'on désignait en Allemagne par le nom général de « Klavier ». De là, le caractère demi-religieux, demi-mondain de leur répertoire. Dans sa *Tabulatura nova* (1624) le grand organiste Scheidt donne des variations sur les chorals et sur une chanson flamande (*Wehe, Windgehen, Wehe*), sur une chanson fran-

çaise (*Est-ce Mars?*), etc. Jusque vers le milieu du XVIIe siècle, les préludes, fantaisies, fugues purent presque toujours être exécutés sur l'orgue ou sur le « clavier », *ad libitum* : l'organiste pouvait, s'il le voulait, se servir du pédalier (créé vers 1325), pour faciliter l'exécution, mais il pouvait aussi se borner à l'usage du *manuale*. De là vient que l'Italie, sans avoir produit de grands organistes avant les autres pays, a pu, par ses compositions profanes et autres, exercer une influence quasi universelle sur ce genre de composition; de là sans doute vient aussi la tendance encyclopédique des premiers traités consacrés à l'orgue.

Le plus ancien de ces traités, le *Fundamentum organisandi* de CONRAD PAUMANN, est une sorte de manuel général de musique où les règles de contrepoint tiennent plus de place que la technique spéciale de l'orgue.

Il se divise en trois parties. La première est consacrée aux signes employés dans l'écriture musicale, notes, pauses, mesures. La seconde est le compendium le plus ancien des règles du contrepoint instrumental, avec exemples. La troisième contient des préludes, des chorals figurés, des arrangements d'auteurs profanes allemands, italiens, français, où apparaît un art de l'ornement (*Koloratur*) que pratiquait depuis longtemps la musique vocale, avec cette différence néanmoins que Paumann précise par l'écriture ce qui était auparavant laissé à la libre improvisation des chanteurs.

Paumann et ses élèves créèrent l'école d'orgue de Nuremberg et de Munich; celle de Vienne fut fondée par PAUL HOFHEIMER, né à Radstadt en 1449, organiste de l'archiduc Sigismond puis de l'empereur Maximilien Ier, musicien humaniste, comme beaucoup d'artistes de la Renaissance. Sa renommée était considérable : *Magister Paulus*, dit un contemporain, *musicorum princeps, qui in universa Germania parem non habet* (CUSPINIANUS, cité par Gerber). Un de ses élèves, OTHMAR LUSCINIUS (dans un ouvrage de 1536, *Musurgia*) a célébré avec enthousiasme son jeu, qui savait allier à la puissance une grâce et un charme singuliers (*magna illi inest gravitas, neque leporis minus... Neque vero illi satis est eruditum resonasse, nisi etiam amœnum quiddam et floridum concinuerit*).

Il nous est difficile d'apprécier la justesse de ces éloges d'après les œuvres de Hofheimer, contenues soit dans le « *Tabulaturbuch* » de

son principal élève KOTTER (organiste à Fribourg, en Suisse, de 1504 environ à 1522), soit dans celui que le Wurtembergeois LEONHARD KLEBER écrivit en 1524 (mss. à la Bibl. de Berlin).

Avec KOTTER, le plus brillant des élèves de H. fut HANS BUCHNER, né en 1483 à Ravensburg (Wurtemberg), organiste à Constance, dont les compositions nous sont mal connues, mais auteur (si on admet qu'il est identique à *Hans von Konstanz*) d'un important manuel du jeu de l'orgue : *Fundamentum, sive ratio vera, quæ docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad instar diversarum vocum symphonias* (1551; réédité par KARL PÄSLER, dans la *Vierteljahrs. f. Mus. W.*, t. V). Plus explicite et plus détaillé que celui de Paumann, ce manuel comprend une partie théorique et une partie pratique. La première donne des règles pour le doigté (*De commoda digitorum applicatione*, ce qui était alors nouveau), sur la façon de mettre en tablature un chant à plusieurs parties, sur l'art d'orner une mélodie, enfin sur le *fundamentum* proprement dit, c'est-à-dire le contrepoint à trois parties et plus, pour n'importe quel thème de plain chant. La seconde partie contient des compositions de Buchner sur des mélodies liturgiques : introïts, répons, séquences, hymnes. Le discant, voix supérieure, est noté sur lignes avec les signes de la musique mesurée, tandis que les autres voix sont en tablature d'orgue, c'est-à-dire notées avec des lettres, sans portée.

Après la mort de Buchner (qu'on place entre les années 1538 et 1541), l'absence de documents laisse une lacune dans l'histoire de la musique d'orgue. En 1571, commence une nouvelle période, dont les représentants sont : NICOLAS AMMERBACH, organiste de l'église Saint-Thomas de Leipzig en 1560 († 1597); BERNHARD SCHMID l'ancien (1520-1592), successivement organiste à Strasbourg et à Munster; JACOB PAIX (1550-1590), organiste à Lauingen; AUGUSTUS NŒRMIGER, organiste à Dresde en 1581; BERNHARD SCHMID le jeune, fils et successeur de l'ancien dans ses fonctions; JOHANN WOLTZ, organiste à Heilbronn (de 1575 à 1615), et son fils ELIAS.

Ces organistes ont laissé des ouvrages qui portent tous (avec quelques variantes) le titre d'*Orgeltabulatur*. Ammerbach en a publié trois (en 1571, 1575 et 1583); le dernier, celui de Johann Woltz, est intitulé *Nova musices organicæ Tabulatura*. Ils sont surtout intéressants par les pièces qu'ils contiennent : ainsi, dans sa « Tablature » (en 2 livres), de 1577, Schmid l'ancien donne des « Fantaisies » sur des motets de Lassus, de Crequillon, de Richafort, de Clemens, d'Arcadet, etc., et sur des airs de danse; le second Schmid donne un choix de Préludes, Toccatas, Motets, Chansonnettes, Madrigaux et Fugues, de 4 à 6 voix. Dans la tablature de Woltz, les maîtres allemands sont représentés par un très grand nombre d'œuvres.

La période qui commence en 1571 a été appelée la « *période des Coloristes allemands* ». Ce titre ne doit pas suggérer l'idée de la couleur obtenue par le mélange des jeux et les variations de timbre; il est relatif à de simples artifices mélodiques. Les organistes d'alors se bornent à orner et arranger des œuvres qui leur sont étrangères, sans faire preuve de création personnelle; ils précisent, par l'écriture, des agréments dont l'usage était déterminé avant eux par des traditions d'école, et qui d'ailleurs dégénérèrent en formules artificielles et glacées. La composition pour « *Klavier* » (c'est-à-dire pour ce groupe d'instruments dont le clavichorde et le clavecin sont les principaux), d'abord indiscernable de la composition pour orgue, s'en distingua peu à peu, grâce à l'évolution du Lied, qui abandonna la forme en contrepoint du motet pour prendre celle de la monodie accompagnée, et grâce à l'influence du luth, qui, maître de la mode avant les autres instruments, leur imposa plus ou moins sa façon de soutenir les chanteurs.

Aux Allemands du XVIe siècle qui viennent d'être cités, il faut joindre un certain nombre de musiciens du sud : SIMON LOHET, organiste de la cour de Stuttgart en 1571 († 1612), dont WOLTZ, l'organiste de Heilbronn, a donné 40 pièces, dans sa *Tablature* (1617); ADAM STEIGLEDER, organiste à Ulm en 1595; les trois HASSLER : HANS LEO (1564-1612), le premier qui fit ses études musicales en Italie, élève des deux Gabrieli, organiste en 1585 du comte Octavianus Fugger à Augsbourg, puis à la cour de Dresde, auteur d'une vingtaine de compositions (en manuscrits à Berlin, Munich, Padoue), et ses deux frères, JACOB et KASPAR (le premier organiste à Prague, le second à Nuremberg); CHRISTIAN ERBACH, né en 1570, d'abord organiste à Augsbourg, qui eut pour élève JOHAN KLEMME, organiste à Dresde. Les œuvres de ce dernier, publiées assez tard (Dresde, 1631, sous le titre : *Partitura, seu Tabulatura Italica*, etc.), et contenant 36 fugues à 2-6 voix dans les 12 tons d'usage, sont accompagnées d'une dédicace où on lit, au sujet de la notation :

Floruit hactenus in nostra Germania, plures per annos, Tabulatura illa organica, constans suis litteris et characteribus. Floruit bono suo et non contemnenda. Tabulatura alia in Italis usu fuit. Vocant Partituram et conflata est ex propriis et usitatis	Jusqu'ici et pendant beaucoup d'années a fleuri dans notre Germanie cette tablature d'orgue qui est formée de lettres et de caractères. Elle a fleuri pour son bien, de façon estimable. Différente est la tablature en usage chez les Italiens. On l'appelle

sonorum signis. Elapso tempore in Patriam nostram allata est. Visa a peritioribus musicis et approbata fuit. Etenim inventa firmioris fundaminis, melioris utilitatis, majoris necessitatis.

partitura; elle se compose des signes propres et usuels des sons. Elle a été, dans un temps passé, importée dans notre patrie où les musiciens habiles l'ont approuvée; ils ont trouvé qu'elle avait une base plus sûre, qu'elle rendait plus de services et s'imposait davantage.

La « tablature germanique » reparut cependant, après 1631.

L'histoire de la musique instrumentale devrait remonter bien plus haut que le XVI[e] siècle et, au risque de rencontrer beaucoup de pauvres et petites choses, s'étendre, dans le passé, sur un domaine presque aussi vaste que celui du chant. Tel ouvrage qu'on range aujourd'hui parmi les incunables de la musique — comme le livre d'orgue de Kourad Paumann, — était, en réalité, le point d'aboutissement d'une longue évolution. Nous avons les noms des titulaires de l'orgue I, à Saint-Marc de Venise, à partir de 1318. Nous savons qu'en 1364, en présence de Pétrarque, le florentin Francesco Landini fut couronné par le doge Lorenzo Celsi, comme poète, compositeur et virtuose. Les lacunes qui ne nous permettent pas de remonter plus haut que la Renaissance s'expliquent, en dehors de la perte possible de certains manuscrits, non par l'inexistence d'instruments usuels (le moyen âge en a connu un si grand nombre!), mais par l'état encore rudimentaire de la technique, de la lutherie, et, par suite, de la composition instrumentale; elles s'expliquent aussi et surtout par l'importance prépondérante que nos pères attribuaient à l'art vocal. Pour eux, *musique* et *chant* étaient à peu près synonymes. Cette identité de principe, excellente d'ailleurs si elle n'aboutit pas à l'exclusion d'une forme capitale de l'art musical, est nettement affirmée par les auteurs dont les ouvrages sont pour nous (avec ceux de PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, 1614-20) les sources principales d'une étude sur les instruments : AGRICOLA, dans sa *Musica instrumentalis* (Wittemberg, 1528), VIRDUNG, dans sa *Musica* (Basel, 1511). Il n'a pas fallu moins d'un siècle pour changer cette idée; au moment où les compositeurs s'avisaient de chercher l'indépendance en s'affranchissant de la tyrannie

des paroles et du rythme verbal pour suivre leur « fantaisie », vingt siècles de musique *littéraire* pesaient sur eux et arrêtaient leur essor.

En Italie, c'est seulement vers le milieu du XVIe siècle qu'apparaissent, à l'état encore embryonnaire, les premiers monuments de cette musique instrumentale. D'abord, les principaux sont dus à des étrangers, aux flamands WILLAERT et BUUS (les « Fantaisies, Ricercars et contrepoints » du premier sont de 1559; les Ricercars du second, de 1547); ils ne sont pas écrits pour un instrument déterminé, ce qui est peu compatible avec une valeur musicale sérieuse; enfin, il est difficile de les apprécier comme documents complets, quand on songe que le talent des musiciens consistait surtout à improviser.

Aux ouvrages de Willaert et de Buus, il faut joindre le recueil publié par l'éditeur vénitien Gardano : *Intabolatura nova di varie sorte di balli da sonare per Arpichordi, Clavicembali, Spinette et Manochordi raccolti di diversi Eccellentissimi Autori*, etc. (Venise, 1551), et celui de FRANCESCO BENDUSI : *Opera nova di Balli a quattro accomodati da cantare et sonare d'ogni sorte di stromenti* (Venise, 1553). La tablature ou notation italienne, pour l'orgue et les instruments de même famille, emploie, comme nous l'avons vu plus haut, la portée et les signes usuels de la musique mesurée.

Le chant et la danse sont, comme chez les Allemands, les deux sources de la composition instrumentale; mais la distinction des genres paraît moins vague : à l'orgue appartiennent les *Contrapunti*, qui consistent à ajouter à un *canto fermo* deux autres voix, en style d'imitation (ce qui correspond à la *Choralbearbeitung*); les *Fantaisies* et les *Ricercars*, où on cultive la fugue, selon le mot de Prætorius, « pour son propre plaisir », représentent la composition pour orgue indépendante de toute mélodie liturgique. Quant aux airs profanes et aux danses, ils sont spéciaux aux « claviers » pour musique de chambre, comme l'indique le recueil de Gardano. Du titre de ce dernier recueil justifié par la comparaison des œuvres, on peut tirer, pour l'étude d'un domaine assez confus, un principe de critique; ainsi, les *due Madrigaletti* et le *Capriccio sopra il Pass' e mezzo Antico* contenus dans le recueil d'A. Gabrieli (Venise, 1589) peuvent avec assez de certitude être attribués à tous les

instruments à clavier, excepté l'orgue, bien qu'ils soient présentés comme *tabulati per ogni sorte di stromenti da tacti*. Il en est de même pour les *Canzoni alla Francese* (Venise, 1605), malgré leur forme fuguée. D'ailleurs un tel critérium ne serait pas partout applicable. Quoi qu'il en soit, la frontière entre musique de clavier et musique d'orgue, que les Allemands avaient tracée en estompant plutôt qu'en gravant, est visible en Italie; DIRUTA, dans son *Transilvano* (1609), insiste sur la différence des instruments, le style et l'exécution particulière qui leur convient.

Venise, ici encore, fut le foyer le plus brillant de l'art. Dès le milieu du XVI[e] siècle, l'exécution à deux orgues concertants était pratiquée par les deux virtuoses de Saint-Marc, GIROLAMO PARABOSCO (1551-1557) et ANNIBALE PADOVANO (1552-1556); ce dernier eut le mérite d'appliquer aux instruments l'innovation de Willaert (composition pour double chœur) :

Hannibal Patavinus primus author fuit illorum concentuum. quibus postea utraque præclara et eximia illa organa basilicæ Sancti Marci. uno eodemque tempore pari, atque mira quadam consonantia ac suavitate pulsantur. Qui quidem concentus tum demum summa cum aurium iucunditate atque animi oblectatione longe gratius auditur, quum ipse princeps cum universo senatu in purpura hoc templum Nativitatis vel Resurrectionis Dominicæ, sacratissimisve diebus illis, summa cum veneratione supplex ingredit [*ur*].

Hannibal de Padoue eut l'initiative de ces concerts où les deux illustres et magnifiques orgues de la basilique Saint-Marc sont touchées en même temps, avec une harmonie et une douceur admirables. Ces concerts sont surtout agréables à l'oreille et charment l'âme beaucoup plus encore, lorsque le doge en costume de pourpre, entouré de tout le sénat, entre dans le temple avec une piété profonde et en suppliant, soit le jour de la Nativité ou de la Résurrection du Seigneur, soit aux autres grandes fêtes.

(SCARDEONI, *De antiquitate urbis Patavii*, Basle, 1560.)

Les compositions pour orgue de Willaert et de Buus avaient le défaut commun à presque toute la musique instrumentale du siècle : ce sont des rapsodies, des mosaïques de fragments en style fugué. Il en est à peu près de même des œuvres d'ANDREA GABRIELI, dont deux Ricercars seulement ont la forme tripartite, constituée par la reprise d'un thème

initial, avec intermède (A b A'). Le progrès, l'effort conscient vers l'unité apparaissent dans les toccatas de *Claudio Merulo* (Rome, 1598 et 1604) et surtout dans les ricercars de GIOVANNI GABRIELI (1595) dont nous avons déjà montré l'originalité magistrale dans la composition chorale et symphonique.

Dans le ricercar, G. Gabrieli reste fidèle au principe traditionnel du genre qui est la pluralité des motifs, mais il sait le concilier avec l'unité : un premier thème représente l'idée principale du morceau; d'autres thèmes se subordonnent à lui, soit comme contrepoint simultané, soit en formant des épisodes où le thème initial reparaît avec un intérêt renouvelé. Cet art de la composition, à l'état de vague essai chez Merulo, réalise un important progrès qu'on a pu caractériser ainsi : Giovanni Gabrieli a donné les premiers modèles de la fugue (moderne). Il ne sera donc pas étonnant de voir bientôt l'Allemagne se mettre à l'école de l'Italie.

En Espagne, dans la première moitié du XVI[e] siècle, il y a un grand nom : celui de FÉLIX ANTONIO DE CABEZON. L'art commençant qu'il représente est organisé d'après les mêmes idées et revêt la même forme que dans les autres pays. La monarchie espagnole avait trop d'attaches avec le reste de l'Europe pour ne pas entrer dans le mouvement de la musique internationale; les rois Charles V (1517-1555), Philippe II (1555-1598) aimaient à appeler dans leur chapelle des artistes venus d'Italie, surtout de Flandre.

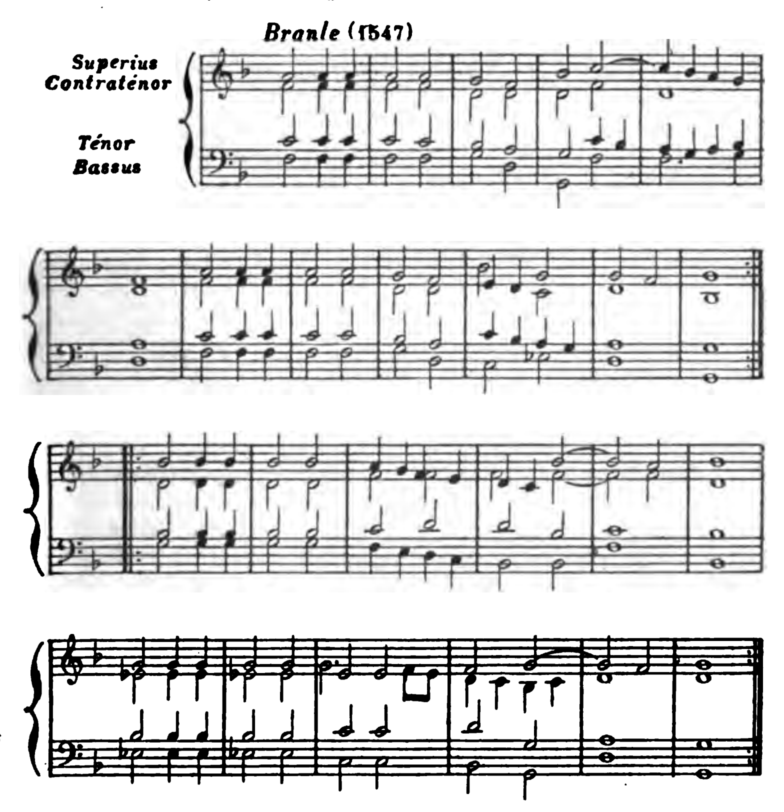
Le compositeur et organiste Cabezon (1510-1566) a laissé une œuvre considérable, didactique et musicale, publiée après sa mort par son fils Hernando sous ce titre : *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezon... Recopiladas y puestas en cifra par Hernando de Cabezon su hijo... Madrid, Francisco Sanchez, 1598*. Le mot *tecla* désigne les instruments à touches, auxquels sont associés ici les instruments à cordes (*arpa y vihuela*). Ce répertoire comprend une sorte de compendium théorique sur la tablature, le doigté, etc., assez analogue pour le fonds au *Transilvano* de Diruta. Les pièces instrumentales qui suivent sont d'une valeur relative : elles procèdent de l'art vocal, principalement de l'art religieux; ce sont des motets « colorés », des arrangements de chorals, des *Tientos*, sortes de ricercars où l'on remarque une *Fuga a quatro vozes, todas las vozes por una*, c'est-à-dire un canon (rigoureux) à 4 parties. Aux instruments à clavier pour musique de

chambre sont destinées des variations (*Diferencias*) expressives, sur des airs profanes et sur des danses.

En France, la musique pour instruments à touches offre les mêmes caractères que dans les pays dont nous venons de parler, sauf les différences suivantes : 1° les compositions pour orgue et pour « claviers » sont indistinctes, comme le montrent les titres que nous donnons plus bas; 2° les pièces en style fugué, comme les Ricercars et les Fantaisies de l'école italienne, font défaut; 3° la musique est orientée vers la chanson et l'air de danse nettement rythmé; par là elle prépare et annonce la Suite du XVIIe siècle. La pénurie de documents ne permet pas de donner un tableau complet de ce qu'a été l'art instrumental français au XVIe siècle; nous en sommes réduits aux recueils publiés par Attaingnant de 1529 à 1531 :

1° *XII Motetz musicaulx a quatre et cinq voix composez par les autheurs cy dessoubz escriptz nagueres, imprimés à Paris par Pierre Attaingnant, etc., desquelz la table sensuyt* : Gombert, Claudin, Du Croc, Mouton, Dorle, Deslonges, *Kal. octobre* 1529. Les pièces sont dans l'ordre alphabétique, d'après l'incipit des textes littéraires. Elles ont un style d'imitation, mais très libre, la forme canonique n'étant employée que dans les premières mesures de chaque motet. Le texte complet est à la B. N. (Réserve), à la fin d'un Recueil de chansons en 4 vol. — 2° *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux Préludes, le tout mys en tabulature des Orgues, Epinettes et Manicordions... Kal. Martii 1530.* — 3° *Tabulature pour le ieu Dorgues Espinetes et Manicordions sur le plain chant de Cuncti potens et Kyrie fons, avec leurs Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus Dei* (s. d.). — 4° *Treze Motetz musicaulx avec ung Prelude, le tout reduict en la Tablature des Orgues, Espinettes et Manicordions, et telz semblables Intrumentz... Kal. April 1531.* — 5° *Dix-neuf chansons musicales reduictes en la tablature des Orgues, Espinettes Manichordions, et telz semblables intrumentz... Idibus januarii 1530.* — 6° *Vingt et cinq chansons musicales reduictes en la tablature des Orgues Espinettes Manichordions et telz semblables instrumentz musicaulx... Kal. februarii 1530.* — 7° *Vingt et six chansons musicales réduictes en la tablature des Orgues, Espinettes, Manichordions et telz semblables instrumentz musicaulx. Non. februarii 1530.* — 8° *Quatorze Gaillardes, neuf Pavanes, sept Branles et deux Basses dances, le tout réduict de musique en la tablature du ieu Dorgues Espinettes manichordions et telz semblables intruments musicaulx* (s. d.). — La B. N. (Vm 2713-Vm 376) possède le *second livre contenant trois Gaillardes, trois pavanes, vingt-trois branles, tant gays, simples, que doubles, douze basses dances et neuf tour-*

dions, en somme cinquante, le tout ordonné selon les huict tons et nouvellement imprimé en musique a quatre parties, en ung livre seul, par Pierre Attaingnant, etc. (1547, avec privilège pour six ans). Ces transcriptions sont-elles destinées aux luths, aux violes, ou aux clavecins? L'éditeur ne le dit pas; il se borne à donner, à la suite l'un de l'autre, le *superius* (clé d'*ut* 1re l.), le *ténor* (clé d'*ut* 3e l.), le contraténor (*id.*) et les bassus (clé de *fa*). Comme spécimen, voici un branle, dont l'harmonie n'est pas exempte de platitude, tiré du recueil (f^o xi, v^o et f^o xij r^o) et réduit en notation moderne; on l'imagine volontiers joué sur le grêle clavecin :



L'Angleterre catholique ou puritaine du xvie siècle a produit pendant les règnes d'Henri VIII (1509-1547), et surtout d'Elisabeth (1558-1603), des œuvres instrumentales à l'importance desquelles on commence à pouvoir rendre justice grâce à des rééditions récentes. Elle a eu des organistes célèbres, hommes d'Église d'abord, puis laïques :

Thomas Tallis, Robert Parsons, William Blitheman, et, à côté d'eux, pour illustrer un instrument populaire qui était l'équivalent de l' « *espinète* » de notre Attaingnant, les pléiades successives de ses Virginalistes. Pour l'étude de ces derniers, la source principale est le manuscrit légué à l'Université de Cambridge par un riche collectionneur du xviii[e] siècle, Richard Fitzwilliam, le *Virginal book* qui porte son nom, et qui a été réédité en 1897 par MM. Fuller-Maitland et Barclay Squire. Rédigé de 1564 à 1625, ce manuscrit contient 416 pièces de William Blitheman, John Bull, William Byrd, Giles et Richard Farnaby, Galeazzo, Orlando Gibbons, Hooper, William Inglot, Robert Johnson, Elias Kiderminster, Marchant, Thomas Morley, John Munday, Thomas Oldfield, Jehan Oystermayre, Martin Peerson, Parsons, Gio. Pichi, Peeter Philips, Ferdinand Richardson, Nicolas Strogers, Jean Sweelinck, Thomas Tallis, William Tisdall, Thomas Tomkins, F. Tregian, Thomas Warrock. Les autres sources manuscrites sont : le *Ladye Novells Booke* (42 pièces de Byrd), le *William Forsters Virginal book* (1624, 78 pièces) et le *Benjamin Cosyns Virginal book* (95 pièces), à la Bibl. du Buckingham Palace.

Le premier et le seul recueil *imprimé* de musique pour virginal est de 1611 ; il a pour titre : *Parthenia of the Macdenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous Masters* : William Byrd, D[r] John Bull et Orlando Gibbons... *Ingraved by William Hole... Printed at London by G. Lowe.* (L'exemplaire du British Museum, contenant 21 pièces, a été publié en 1847 par E. F. Rimbault, et en 1908.)

Les virginalistes anglais représentent ce qu'il y a de plus original dans un pays qui a été pénétré par l'influence étrangère, surtout celle de l'Italie. Tandis que l'orgue s'attache, pour le service du culte, à traiter des mélodies grégoriennes, on fait passer sur le virginal des morceaux de chant où reparaissent, de plus en plus enrichis, les ornements déjà usités dans la musique vocale. N'étant pas déterminés et limités par le cadre liturgique, les virginalistes traitent des mélodies qui ne sont plus précisément vocales, mais instrumentales, et qui, au lieu de présenter

un intérêt fragmentaire qu'épuise vite l'énoncé de la phrase elle-même, peuvent, grâce à leur rythme et à leur dessin légèrement modifiés, être maintenues et reproduites dans tout l'ensemble d'une composition. De plus, quand la mélodie se répète, le contrepoint n'est pas toujours le même; l'harmonie change son point de vue, le nombre des parties est modifié, le thème est placé dans un nouveau registre, si bien que l'idée principale, comme mise en place marchande, apparaît avec tous ses aspects avantageux : c'est l'art de la *Variation*. Les virginalistes y ont excellé; souvent maladroits dans l'art d'étager la polyphonie, ils ont eu le mérite de traiter la variation en s'affranchissant peu à peu de la tyrannie du modèle vocal, religieux ou profane, pour arriver à un style qui est spécial au « clavier » et aux progrès ultérieurs duquel ils ont largement contribué. Leurs *Fantaisies* ont diverses formes : tantôt elles rappellent le ricercar italien de Willaert et de Buus où règne un thème qui subit l'allongement ou la diminution des valeurs de durée; tantôt c'est la série rapsodique de motifs, dans le genre de la toccata; tantôt l'aspect est celui des *Canzoni alla francese*, avec répétition écrite ou reprise indiquée de chaque partie. Dans les pièces qui portent le titre de *Ground*, les virginalistes savent tirer parti fort ingénieusement d'un thème de quelques notes, ce qui atteste le caractère purement musical du travail. Une pièce de Bull est construite sur les six premières notes de la gamme majeure, qui passent dans tous les tons. Il faut citer encore (dans le *Fitzwilliam book*), comme remarquables au même point de vue du progrès, une pièce de Farnaby *pour deux virginals* concertants; et, moins importante, une pièce descriptive de Munday où les rubriques (*calme wether, lightning, thunder, a cleare day*, etc.), placées à divers endroits de la composition, montrent un vague souci prébeethovénien de peindre le beau temps après l'orage.

Dans les Pays-Bas, c'est avec WILLAERT et BUUS, aux environs de 1550, qu'apparaissent les premières œuvres pour instruments. Les *Contrapunti*, les *Ricercari* et les *Fantasie* des deux maîtres dont l'influence a rayonné sur leur pays natal autant que sur l'Italie, ne représentent pas tout l'art instrumental du Nord à cette époque. A

Anvers, en 1551, TILMAN SUZATO publia deux recueils de « XXVIII et XXVII chansons amoureuses » (*amoreuse liedekens*) pour chanter *ou jouer sur tous instruments*, plus un recueil de « danseries ». A Maestricht, en 1554, JACOB BAETHEN publia un premier livre d'airs allemands à 3-8 parties, « pour jouer sur tous les instruments », selon la même formule usitée en Italie. Il faut y joindre les *Psaumes de David*, pour chanter ou jouer « sur divers instruments », de CORNELIUS BUSCHOP (1568), le livre de « danseries » de 1571 et celui de 1583 (Anvers, P. Phalèse).

Dans les vingt dernières années du siècle brille le nom d'un grand compositeur : JAN PIETERS SWEELINCK.

Né à Amsterdam en 1562, Sweelinck alla en 1578 à Venise, où il fut l'élève de Zarlino, et connut sans doute A. Gabrieli, Cl. Merulo. En 1580, il revint dans son pays où il remplit des fonctions d'organiste jusqu'à sa mort (1621). Son talent de virtuose et d'improvisateur était célèbre. Il forma des élèves hollandais (dont le seul connu est *Michael Utrecht*) et des élèves allemands : SAMUEL SCHEIDT (1587-1654), organiste de Halle; P. SIEFERT (1586-1666), organiste de Danzig; MELCHIOR SCHILDT (1592-1667), organiste de Wolfenbuttel et de Hanovre; JACOB PRÆTORIUS († 1651) et HEINRICH SCHEIDEMANN (1596?-1663), organistes de Hambourg.

Les œuvres de Sweelinck, non publiées de son vivant, sont en manuscrit dans diverses bibliothèques, dont les principales sont celles du *Gymnasium zum Grauen Kloster* (Berlin) et du comte de Lynar (Lübbenau). C'est H. BELLERMANN qui, dans son *Kontrapunkt* (1861), a publié pour la première fois, sous forme de fac-similé, une page de Sweelinck pour orgue. Depuis, R. EITNER, A. G. RITTER, W. BARCLAY SQUIRE ont consacré au grand artiste néerlandais de pénétrantes études documentaires. En 1894, M. MAX SEIFFERT a publié une grande édition critique des *Œuvres*, dans le genre des *Denkmäler* germaniques, pour le compte de la *Vereeniging voor Noord-Nederlands Musiekgeschiedenis* (Leipzig, chez Breitkopf, et S'Gravenhage, chez Martinus Nijhoff). Le premier volume, avec une double préface en hollandais et en allemand, contient les pièces pour orgue et clavier : A (pour orgue) : I, 8 Fantaisies; II, 5 Fantaisies (*op de manier van een echo*); III, 11 Toccatas; IV, 2 arrangements de chorals. — B (pour clavier) : 6 airs profanes ou airs de danse. — C (fragments) : un caprice, une fantaisie, un air profane à 4 parties avec variations, et une pavane.

Les œuvres de Sweelinck peuvent être considérées comme une somme, présentée avec beaucoup de science et d'autorité, des principales formes de la composition instrumen-

tale au xvi[e] siècle. L'auteur est sous la double influence des Italiens et des Anglais. Il procède de Willaert, de Buus, des deux Gabrieli, de Merulo, de Zacconi et de Diruta, soit pour l'aspect général de ses constructions, soit pour les détails du style; d'autre part, il doit beaucoup aux virginalistes qui, sans avoir cultivé le ricercar italien proprement dit, s'en rapprochaient : il leur emprunte des airs à chanter et à danser; il les continue dans l'art de la Variation; et, de tout cela, il tire un art qui a fait école en pays allemand. Ricercar, motet, fugue, toccata, fantaisie, thème à variations, on trouve tous ces genres, souvent mélangés, dans ses œuvres. Les « fantaisies » sont de véritables monuments (la 2[e], du recueil de Seiffert, n'a pas moins de 317 mesures) où l'on peut observer un très ingénieux travail de disposition et d'ornement. Sweelinck est un ouvrier probe et loyal, en possession d'une technique très précise, habile à édifier de solides architectures sonores dans l'examen desquelles un musicien d'aujourd'hui trouve un peu d' « ennui et pesance » mais, qui, au point de vue des écoles de la Renaissance, sont d'une facture très riche. Il n'a manqué à Sweelinck que la passion ou un certain sens de la beauté. Il est indifférent à la longueur et à la monotonie : il ignore le prix du *mediocre aliquid*. Il lui a manqué aussi la flamme du sentiment. Bien qu'on s'efforce de le juger d'après son temps, il paraît froid, abstrait, austère, trop démonstratif; sa fantaisie n° 1, où les degrés chromatiques de la quarte forment (de l'aigu au grave) une sorte de thème obstiné, semble avoir, au premier abord, un accent douloureux et profond; mais, dans la suite, telles clausules à l'italienne détruisent cette impression et nous avertissent qu'il s'agit seulement d'une gageure de contrepoint. Les thèmes qu'il traite habituellement sont peu significatifs, et font songer à certains jeux de J.-S. Bach. On appelait Sweelinck le *faiseur d'organistes*; ce fut, en effet, un excellent professeur, et, en ce sens, un « maître » de premier ordre.

La double influence des Italiens et des Anglais réapparaît dans les provinces méridionales des Pays-Bas (Belgique d'aujourd'hui), restées catholiques et soumises à l'Espagne, alors que les provinces protestantes du Nord avaient formé en 1578 l'*Union*. Les observations

faites plus haut s'appliquent aux émigrés anglais : PEETER PHILIPS (1560-1633?, organiste à Anvers), JOHN BULL (1563-1628, organiste à Bruxelles de l'archiduc Albert en 1613 et organiste de la cathédrale d'Anvers en 1617), — et à PIETER CORNET, qui fut organiste de la cour, à Bruxelles, de 1593 à 1626 environ. Ici peuvent être mentionnés deux musiciens d'origine flamande, qui vécurent en pays allemand : SAMUEL MARESCHALL, né à Tournai en 1554, auteur de plusieurs tablatures qui permettent de le classer dans le groupe des « coloristes », et CAROLUS LUYTHON, né à Anvers en 1550 environ (✝ 1620), célèbre organiste de la cour de Prague, et auteur d'une *Fuga suavissima*, sa seule œuvre instrumentale connue (sorte de Ricercar) où 3 thèmes, formant 3 parties distinctes, sont traités en style fugué.

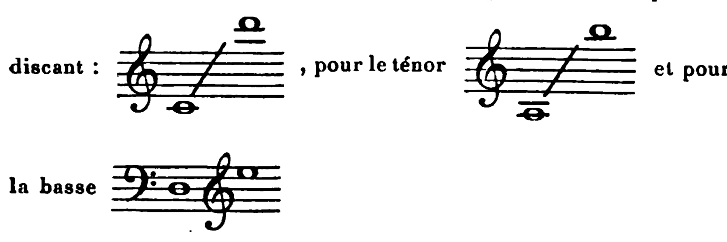
5° Parmi les autres instruments à vent, les plus importants étaient le *trombone*, le *cornet à bouquin*, le *basson* et la *flûte*.

Anciennement le trombone portait le nom de *saquebute* en français, *sackbut* en anglais; sa dénomination française moderne lui vient de l'italien et signifie *grande trompette*. En Allemagne, on l'appelait *Posaune*. Virdung ne parle guère du trombone; il se borne à le représenter en gravure sous le nom de *Busaun*, ce qui nous permet toutefois de constater que l'instrument du commencement du XVIe siècle était presque semblable à celui qui est employé de nos jours. Vers cette même époque, le trombone jouissait déjà d'une très grande vogue en Angleterre. La bande des musiciens au service de la cour de Henri VIII comprenait dix joueurs de *sackbut*; sous Elisabeth, en 1587, la musique royale en avait six. Les instrumentistes anglais avaient une certaine réputation; ils étaient même recherchés par les cours étrangères; ainsi, en 1604, le duc de Lorraine Charles III vint recruter ses joueurs de *saquebute* dans les orchestres anglais.

Prætorius classe les trombones en une famille dont l'accord ou le jeu se composait de huit pièces : 1 trombone alto, en *ré*; 4 trombones droits, ordinaires, appelés aussi trombones ténors; 2 trombones en *mi* ou en *ré*, construits à la quarte ou à la quinte inférieure des précédents; enfin le trombone basse, qui donnait l'octave du trombone alto. Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, l'art de jouer du trombone fit l'objet d'un enseignement tout empirique. On n'utilisait que quatre positions (Mahillon; cf. Prætorius, *Theatrum instrumentorum*, tab. XI, fig. 2 à 7).

Les cornets, qui servaient d'abord comme ténors des trombones, ne sont plus en usage aujourd'hui. On les appelait *Zincken* en allemand (*cornetti* en italien). Le cornet *droit* était une pièce de bois façonnée au tour, l'embouchure faisant corps avec le tuyau : le cornet recourbé était formé de deux pièces, avec une embouchure de corne ou d'ivoire. L'un et l'autre avaient six trous.

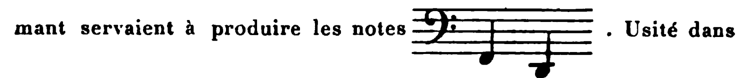
Agricola et Virdung ne donnent que la forme du cornet droit. Prætorius donne trois sortes de cornets infléchis : le cornet soprano (pour le *discantus*), le cornet ténor, et la basse, à une quinte de distance l'un de l'autre. En France, leurs registres étaient pour le discant : , pour le ténor et pour la basse



Le moyen âge avait donné aux cornets un rôle important dans toutes les combinaisons instrumentales. Bach, Monteverde, Gluck, se sont encore servis du cornet. « ... Quant à la propriété du son qu'il rend, dit Mersenne, il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paraît dans l'ombre ou dans les ténèbres, lorsqu'on l'entend parmi les voix dans les églises cathédrales ou dans les chapelles. »

Les bassons, instruments d'origine italienne, se subdivisaient ainsi : *bassons de quinte*, descendant jusqu'au contre-*fa*, employés dans ce qu'on appelait « cantus ♭ mollis » (chant en *bémol*), et *basson de quarte*, dont la dernière note était sol (employé *in cantu duro*).

Sa sonorité douce avait fait appeler cet instrument *dolcisuoni* (en espagnol *dulzaynas*). Partout où Gabrieli les mentionne dans ses compositions, ils n'ont jamais à jouer qu'une partie inférieure, jamais le soprano. (Cf. Prætorius, *Theatrum instrumentorum*, IIIe partie de son *Syntagma*, ibid.) Le basson décrit par Prætorius, type du basson actuel, n'avait que deux clefs ouvertes, lesquelles en se fermant servaient à produire les notes . Usité dans



les « symphonies » de la fin du XVIe siècle, le basson fit son apparition à l'orchestre en même temps que le hautbois dans la *Pomone* de Cambert en 1659. Il avait alors trois clefs.

Il y avait deux sortes de flûtes : la *flûte à bec* (ou *flûte droite*, *flûte douce* ou encore *flûte anglaise*) et la *flûte allemande* (ou *flûte traversière*, *flauto traverso*, *Querflöte*). La flûte à bec formait, par ses divers modes de construction,

comme les autres instruments, un quatuor : la flûte soprano, notée en clé de *sol*, d'une étendue de deux octaves, à partir du *fa* entre les deux premières lignes de la portée; les flûtes alto et ténor, notées en clé d'*ut* lignes 1, 2 ou 3, une quinte au-dessous; et la flûte basse, encore une quinte au-dessous, notée en clé de *fa*, mais une octave plus bas que l'exécution réelle. La flûte allemande, appelée par Agricola *Schweitzer Pfeiffe*, ou *Pfeiffe* (fifre), avait aussi quatre registres, déterminés par ceux des voix humaines.

D'autres instruments à vent nommés ou décrits par les auteurs de l'époque sont moins importants; le *cromorne* (en italien *cornamuto torto*), tuyau en bois, redressé à son extrémité et construit d'après le type des quatre voix humaines; le *chalumeau*, issu de l'ancienne petite bombarde (*bombardino*) et prototype de notre hautbois; le galoubet (*Schwegel* des Allemands); la *musette* (*bagpipe* des Anglais, *cornamusa* des Italiens, *Dudelsack* des Allemands).

Malgré le matériel assez abondant dont il disposait, le XVIe siècle n'a pas eu l'idée de « l'orchestre », s'il faut entendre par là une synthèse systématique et *fixe* des principaux timbres et des registres. Une pareille idée était encore vague, et resta indécise dans tout le cours du XVIIe siècle. Prætorius parle du « chœur » formé par les *instrumenta pennata* de la famille du luth, et cite comme exemple un motet de Jacques de Werth (1566). Ce n'est qu'une idée embryonnaire, une synthèse partielle.

Il est résulté d'une conception traditionnelle et persistante de l'art, des usages qu'on retrouve d'ailleurs jusque dans notre siècle. Les premières pièces instrumentales ne sont que des danses ou des chansons dépouillées de leurs paroles et « arrangées » pour des instruments. Le mot « *air* », en France, en Allemagne et en Angleterre, n'a-t-il pas désigné dans la suite, en devenant synonyme de « mélodie », une phrase chantée ou jouée?

D'autre part, certaines lacunes, dont il n'est pas sans intérêt de rechercher la cause, rendent cette étude quelquefois obscure et délicate. Les compositeurs écrivent souvent des pièces qui, d'après leur titre, sont « pour les voix » *ou* « pour *les instruments* »; lesquels? habituellement, on ne spécifie pas. *Appropriati* ou *Accommodati per cantare et sonare d'ogni sorte d'Istrumenti*, disent un

Willaert, un Cyprian de Rore, un Buus, en tête de leurs Madrigaux ; — *auf allerlei Instrumenten zu brauchen*, disait-on en Allemagne. L'usage était le même dans les Pays-Bas. On dirait en langage plus trivial : *bon à tout faire!* De ce libéralisme singulier, on peut donner plusieurs raisons. D'abord, les compositeurs ne songent pas, comme on l'a fait plus tard pour le clavecin et le violon, que les ressources de tel ou tel instrument permettent une écriture qui ne convienne qu'à lui, et crée ainsi un intérêt suffisant; cette exécution *ad libitum* par les chanteurs *ou* par les instrumentistes montre d'ailleurs que ces derniers avaient un domaine assez restreint. En second lieu, les musiciens paraissent obéir à des préoccupations pratiques assez intéressées, tout comme nos éditeurs modernes qui font transcrire les quatuors et les symphonies de Beethoven pour piano à quatre mains, ou bien encore, tirant une infinité de moutures du même sac, font arranger tels airs célèbres des opéras de R. Wagner pour violon, pour flûte, voire pour mandoline, afin d'arriver à la plus grande vulgarisation possible d'un chef-d'œuvre et atteindre une clientèle très nombreuse. Il y a quatre siècles, on n'avait pas les mêmes facilités qu'aujourd'hui pour imprimer typographiquement ou graver la musique : aussi les auteurs se bornent-ils à dire une fois pour toutes que les morceaux offerts au public sont « propices à toute sorte d'instruments », ce qui les dispensait d'écritures nouvelles et d'arrangements multipliés. Dans une pareille formule, paraît un peu de mercantilisme.

Une autre cause de difficulté pour nous, c'est l'imprécision des termes qui devraient désigner des modes de composition très différents; c'est en un mot, avec le vague des indications graphiques et l'incertitude où nous sommes souvent sur l'origine des mélodies employées, la confusion des genres, — confusion heureuse et féconde, qui a été peut-être le principe même du progrès musical et qui est, en tout cas, le signe manifeste de l'évolution. Dans les titres des œuvres de la Renaissance paraissent souvent deux mots grâce auxquels tout malentendu devait être évité : *Canzone* et *Sonata*. La « Canzone » est une pièce vocale; et la « Sonate » une pièce où l'on fait « sonner » les instru-

ments (à vent, comme il semble résulter des définitions données par Prætorius, le mot *Toccata* étant réservé pour les exécutions sur les *touches* d'un clavier). Mais les deux termes ne tardent pas à se confondre. En 1542, G. Cavazzoni publie en « tablature » (pour orgue) des « Ricercari, *Canzone*, hymnes, magnificat »; en 1571, Andrea Gabrieli publie des « *Chansons* à la française, *pour orgue* ». La « Canzone » est encore confondue avec la « Sonate » dans le grand recueil (Venise, 1608) intitulé *Canzone per sonar* (*con ogni sorte di stromenti!*) à 4, 5 et 8 parties, avec basse générale pour l'orgue.

La plupart des grands organistes ou virtuoses italiens, aux environs de 1600, sont représentés dans ce dernier recueil : G. Gabrieli et A. Merulo, Fr. Guami, maître de chapelle à Venise; Fl. Maschera, organiste à Brescia, qui avait publié, en 1584, un recueil de *Canzone da sonar*; L. Luzzaschi, organiste à Ferrare; Cost. Antegnati, P. Lappi, Gir. Frescobaldi, G. B. Grillo, Bast. Chilese, Tib. Massaini (de ce dernier, une pièce pour 8 « trombones » et une à 16). Le comble de la confusion se trouve dans le recueil de Massimiliano Neri (Venise, 1644) qui comprend *des sonates et des chansons, — pour sonner sur divers instruments — à l'église et dans la chambre*.

Comme les chansons, les airs de danse étaient primitivement accompagnés de paroles. L'élimination du texte verbal et des mouvements réels a été un premier progrès dans le sens purement musical de la composition.

On transcrivit aussi des danses pour instruments à clavier et pour les formes réduites de l'orgue, comme le montrent le recueil de Pierre Attaingnant (1530) et celui de Gardano (1551).

Titre du recueil d'Attaingnant : *Quatorze Gaillardes, neuf pavanes, sept bransles et deux basses danses, le tout réduit de musique en la tabulature de jeu d'orgues, épinettes, manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx, imprimés à Paris par Pierre Attaignant*, sans date, attribué à l'année 1530 d'après la forme typographique. Les basses danses sont assez remarquables. L'ensemble est pauvre et monotone, l'idée d'un contraste à introduire dans une composition faisant défaut. — Le second recueil a pour titre : *Intabolatura nova di varie sorte di balli da sonare per Arpichordi. Clavicembali, Spinette, et Monochordi, raccolti di diversi eccellentissmi Autori, nova mente data in luce e per Antonio Gardano con ogni diligenzia stampata. Libro primo. In Venezia*, 1551. L'ouvrage contient 3 « nouveaux »

pass'e mezzi, 14 gaillardes, 1 pavane, 3 « anciens » pass'e mezzi, 1 saltarello et 3 danses dont les motifs sont empruntés à des compositions vocales.

Les recueils de ce genre sont fort intéressants pour nous comme témoins de la célébrité particulière des compositeurs de tout pays dont les noms s'y trouvent réunis. Rédigés parfois en latin pour la commodité du lecteur (le latin étant la langue universelle et servant à habiller de façon bizarre les noms des musiciens eux-mêmes), leurs titres ont une prolixité d'où l'esprit de réclame ne semble pas absent.

On peut juger de ces usages par le Recueil de SIGISMUND SALBLINGER (Augsbourg, 1540) : *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum vario idiomate vocum tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque, ut vocantur, a duas usque ad sex voces, singulæ cum artificiosæ, tum etiam miræ jucunditatis.* Le titre est répété ensuite en allemand, et se termine par cette formule : *zu singen, und auf Instrument zu brauchen.* Ce recueil contient des chansons et des motets allemands, français, néerlandais, italiens.

Du même genre, mais plus spécialement consacrés aux néerlandais et aux flamands, sont les treize livres publiés à Anvers, de 1543 à 1550, par TYLMAN SUSATO. Voici le titre du 1er : *Premier livre des chansons à quatre parties auquel sont contenues trente et une nouvelles chansons convenables tant à la voix comme aux instruments, imprimées en Anvers, par Tylman Susato, imprimeur et correcteur de musicque*, etc., *avec grace et privilège de sa majesté pour troix ans.* Le 3e livre de cette publication contient 37 chansons à quatre parties de « maistre THOMAS CRECQUILLON, maistre de la chapelle de l'Empereur » (Charles V). Le 5e livre contient 36 chansons de « NICOLAS GOMBERT et aultres excellents autheurs ». Le 9e livre réunit 21 chansons de PIERRE DE MANCHICOURT, maître de chapelle de Notre-Dame de Tournay.

A l'exécution vocale *ou* instrumentale, est aussi destiné le Recueil d'ADRIEN WILLAERT qui, paru pour la première fois en 1549, fut réédité en 1559 avec le titre suivant : « *Fantasie, Ricercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano et altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti, con due Regina cæli, l'una di M. Adriano et l'altra di M. Cipriano, sopra un medesimo canto fermo.* Novamente *per Antonio Gardano* ristampati. *In Venezia appresso di Antonio Gardano*, 1559. » La mesure généralement employée est binaire. Les mouvements sont lents. Sauf quelques sauts de quarte et de tierce, le dessin mélodique suit habituellement les degrés de la gamme. Les imitations sont faites à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure. Aucun caractère expressif ne paraît distinguer les pièces l'une de l'autre. — Deux ans avant la première édition, avait paru le recueil du néerlandais VAN BUUS, organiste à S. Marc :

Ricercari da cantare et sonare d'organo et altri stromenti novamente posti in luce a quattro voci in Venezia appresso di Antonio Gardano. 1547.

Le recueil des frères REGNART, publié à Douai en 1590, est dans le même cas : *Novæ Cantiones sacræ quatuor, quinque et sex vocum, cum instrumentorum cuivis generi, tum vivæ voci aptissimæ, authoribus* FRANCISCO, JACOBO, PASCASIO, CAROLO REGNART *fratribus germanis, Duaci, ex officina Joannis Bogardi typographi jurati*, Anno 1590.

En résumé, les principaux représentants de la composition instrumentale arrivée à un certain point de maturité sont VAN BUUS, ADRIAN WILLAERT, dont nous avions déjà indiqué la maîtrise dans d'autres domaines, les deux GABRIELI et CLAUDIO MERULO. La contribution très importante de Monteverde sera exposée dans l'étude sur l'opéra.

Comme *addenda* intéressant l'histoire de la fugue, il faut mentionner, dans le recueil de HANS GERLE (1532), une pièce pour 4 violons, avec ce titre (en allemand). « *C'est une fugue ; toutes les parties marchent en imitant le discant.* » Comme le suggère ce titre lui-même, il s'agit d'un canon, et non d'une fugue au sens ultérieur du mot. — Dans le recueil de Van Buus (1547), déjà cité également, le 4ᵉ Ricercar (reproduit par Wasilewski, *loc. cit.*, nº 18 du supplément), se rapproche davantage de la fugue moderne : on y trouve un motif principal qui règne depuis le début jusqu'à la fin de la composition. Bien que Buus pratique avec science tous les artifices du contrepoint, il reste inférieur aux Italiens, dont il n'a pas le sens esthétique. On trouve une autre « fugue » *all'unisono dopo sei tempi*, donnant lieu à la même observation, et écrite pour deux luths, dans un recueil de 1584, *Dialogo di Vincento Galilei*, etc.

Dans le recueil de Willaert (1549), il y a des pièces pour instruments divers, mais il semble qu'elles aient d'abord été conçues pour l'orgue. On y voit l'art du contrepoint traiter habilement un motif donné, en imitations libres ou rigoureuses. Le défaut de presque tous ces Ricercars est l'absence de lien organique rattachant l'une à l'autre toutes les parties successives d'un ensemble. En Allemagne, les compilations ne contiennent guère pour orgue ou clavier que des arrangements d'airs religieux ou profanes que l'auteur a « colorés », selon l'expression du temps, c'est-à-dire chargés d'agréments et d'ornements qui parfois les rendent méconnaissables. C'est surtout en Italie que, sous l'influence de Van Buus et de Willaert, s'est développée avec originalité la composition pour orgue (ou instruments à clavier). Les ouvrages les plus importants sont : 1º Les *Canzone alla Francese per sonar sopra Istromenti da Tasti* d'ANDREA GABRIELI, contenant un « caprice » où plusieurs thèmes sont traités en style fugué ; 2º les « Ricercari » du même, *Composti e tabulati per ogni sorte di Stromenti da Tasti* (Venise, 1585) ; il faut y louer une appli-

cation et un progrès du style fugué dont Van Buus et Willaert avaient enseigné les modèles: 3° les « Concerti » d'Andrea et Giovanni Gabrieli (Venise, 1587), écrits pour les 2 orgues de Saint-Marc, sans exclusion d'instruments à vent et à cordes, contenant un Ricercar « à jouer » (*per sonar*) où 7 thèmes différents sont traités en style fugué, l'un à la suite de l'autre, comme des alinéas distincts, avec reprise, dans la conclusion, du thème initial (ce qui est une nouveauté); 4° le 3e livre de « Ricercari » d'Andrea Gabrieli (Venise, 1598); il contient une *Fantasia allegra* qui a le mérite de présenter le traitement d'un thème unique (le second motif qui fait son entrée à la mesure 18 étant le renversement des quatre premières notes du motif initial), et une *Canzon ariosa* composée de deux parties soumises à la répétition, dans chacune desquelles règne un seul thème; 5° les *Intonazioni d'Organo* d'Andrea et G. Gabrieli (Venise, 1593), contenant 4 Toccatas où le fugato traditionnel du Ricercar s'allie aux arabesques caractéristiques de ce genre de composition. Dans un recueil d'Orazio Vecchi (*Selva di recreazione*, 1595) est une « fantaisie » à 4 voix que Riemann appelle « une fugue compliquée ». Ce nom de *fugue* ne peut être refusé au « Ricercar du 10e ton » (*la* mineur), publié par G. Gabrieli dans un recueil de la même année.

Bibliographie.

Pour l'étude des instruments :

Sebastian Virdung (prêtre, organiste de Basel) : *Musica getutscht und aussgezogen.....* (Basel, 1511). — Agricola Martin (Cantor de l'École luthérienne de Magdebourg en 1524) : *Musica instrumentalis deutsch* (Wittemberg, 1528 et 1545). — Luscinius Othmar (organiste à Strasbourg en 1517) : *Musurgia seu praxis Musicæ* (Strasbourg, 1536. C'est une traduction latine de l'ouvrage de Virdung). — Michel Prætorius (maître de chapelle à Magdebourg) : *Syntagma musicum*; 2e partie : *De Organographia* (1619), avec le *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia* (Wolfenbuttel, 1620). — Parmi les ouvrages modernes, les Catalogues analytiques des grandes collections publiques ou privées, en Europe et en Amérique. Deux Catalogues récents contiennent toute la bibliographie du sujet : Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles* : t. I, 2e éd., Gand, 1893; t. II, 2e éd., Gand, 1900; t. III, Gand, 1909; t. IV, 1910, — et Georg Kinsky : *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Meyer, in Köln* (Cologne, 1910). Les ouvrages de Vidal, Grillet, etc., sur les instruments à cordes seront indiqués dans un chapitre ultérieur.

Henry Prunières : *La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier* (dans l'*Année musicale*, Paris, Alcan, 1912). — Consolo (Frederico) : *Cenni sull'origine e sul progresso della musica liturgica con appendice intorno all' origine dell' organo* (Firenze, Le Monnier, 1897, in-4°, xxiv-150 p.). — Degering (Hermann) : *Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit* (Münster, Coppenrath, 1905, in-8°, 86 p. et 8 pl.).

Chr. G. Rietschel : *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert geschichtlich dargelegt* (Leipzig, 1893). — A. G. Ritter (célèbre organiste d'Erfurt et de Magdebourg, 1811-1885) : *Zur Geschichte*

des Orgelspiels im 14-18 Jahrhundert (1884, important pour l'étude des primitifs; supplément musical de 230 p.). — DON HILARION ESLAVA (auteur du Recueil en 5 vol. *Lira Sacra-Hispana*, 1869) : *Museo organico español* (Madrid, 1854; Introduction sur l'histoire de l'orgue en Espagne). — EDM. VAN DER STRAETEN : *La musique aux Pays-Bas* (8 vol., 1867-1888). — KARL FR. WEITZMANN : *Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur* (2e édit., 1879), remaniée par O. FLEISCHER et M. SEIFFERT sous le titre de *Geschichte der Klaviermusik* (Leipzig, Breitkopf, t. I, 1899). Ce dernier ouvrage, que nous avons mis à contribution dans le chapitre qu'on vient de lire, indique tous les travaux critiques sur la musique instrumentale du XVIe siècle publiés par les revues spéciales.

Les recueils où se trouvent les œuvres instrumentales du XVIe siècle ont été indiqués dans le corps de ce chapitre. On peut y joindre le répertoire suivant, que la Bibliothèque Royale de Munich a bien voulu prêter, sur notre demande, à la B. N. de Paris, où nous en avons pris une copie intégrale et dont nous avons transcrit une partie en notation moderne et mesurée; les autres transcriptions sont dues à M. M. DORSAN VAN REYSCHOOT, du Conservatoire de Gand, et M. CHILOSETTI, (dans la *Revue musicale*, années 1905-7) : *Chorearum molliorum collectanea, omnis fere generis tripudia complectens : utpote Padoanas, Pass'emezos, Alemandas, Galliardas, Branles, atq. id genus quæcumque alia, tam vivæ voci quam instrumentis musicis accommoda [ta], nunc demum ex variis Philharmonicorum libris accuratè collecta.* Après ce titre donné en latin pour la commodité des lecteurs, suit le titre français : *Recueil de danseries*, etc., en Anvers, chez Pierre Phalèse, au Lyon rouge, et chez Jean Bellère, à l'Aigle d'Or, 1583. Ce recueil comprend 4 volumes (*Superius*, *Tenor*, *Contratenor*, *Bassus*) et contient environ 80 danses de compositeurs français. Quelques-unes ont beaucoup de grâce; l'ensemble du recueil est d'un style clair et facile, de valeur moyenne.

CHAPITRE XXXI

LA SYMPHONIE SACRÉE AU XVIe SIÈCLE

Circonstances qui, à Venise, favorisèrent la réunion de la polyphonie vocale et de la polyphonie instrumentale. — Emploi équivoque du mot « symphonie » dans un certain nombre de monuments; comment on a essayé de préciser le rôle des instruments dans les compositions. — Giov. Gabrieli, maître du genre; analyse de quelques pages de ses *Symphoniæ sacræ*; qualités expressives et pittoresques de sa musique. Quelques tableaux musicaux sur des sujets bibliques.

Nous devons retourner à Venise pour assister à la brillante association des voix et des instruments. A Venise, dans la seconde moitié du xvie siècle, des circonstances spéciales favorisèrent le magnifique épanouissement de la symphonie. De nombreux témoignages prouvent sans doute que, de bonne heure, la musique d'église était brillamment accompagnée; l'orgue est employé, ainsi que le luth, dans un recueil de Schlick (Mayence, 1512), dont le titre même avertit que, pour certaines pièces, deux voix doivent être « pincées », la troisième « chantée ». Mais c'est dans la cité des doges qu'il faut chercher les plus beaux spécimens de cet art complexe et nouveau. Les fêtes religieuses de Venise étaient liées à des cérémonies politiques. Ainsi, les fêtes commémoratives de la victoire de Lépante (1571) donnaient lieu à des démonstrations somptueuses qu'encadraient un service divin et des actions de grâces. L'église Saint Jacob étant trop petite, on dressait, sur la place du Rialto, un autel avec une scène pour les chanteurs : on s'y rendait en grande pompe, avec des costumes éclatants, des bannières, tout ce que la richesse, les arts, le génie de Venise pouvaient imaginer de plus beau. La messe alors célébrée était, d'après Sansovino, une admirable merveille

musicale. Lorsque le pâle Henri III, désertant le trône de Pologne, s'arrêta à Venise avant de rentrer en France, on dressa également, près de l'église Saint-Nicolas du Lido, une chapelle avec un autel, et les chanteurs, les instrumentistes, furent l'âme de la fête religieuse, comme aussi de la fête nocturne donnée sur le Canal. (Deux des chants alors exécutés en l'honneur du roi ont été publiés chez Gardano en 1587, et, l'année suivante, à Nuremberg.)

Ces deux chants sont d'Andrea Gabrieli, l'un à 12 voix, l'autre à 8, partagées en 2 chœurs. Titre du recueil où ils ont été insérés : *Gemma musicalis, selectissimas varii stili cantiones* (*vulgo Italis madrigali et napolitane dicuntur*) *quatuor, quinque, sex et plurium vocum continens; quæ ex diversis præstantissimorum musicorum libellis, in Italia excusis, decerptæ, et in gratiam utriusque musicæ studiosorum, uni quasi corpori insertæ et in lucem editæ*, etc., etc. *Noribergæ* (1588).

D'autres solennités périodiques avaient un caractère religieux et politique. A Pâques, par exemple, le doge devait aller solennellement à l'église Saint-Marc, puis à l'église Saint-Zacharie; tous les arts étaient mis à contribution pour rehausser l'éclat de ces visites. Pour les fêtes du couronnement de la dogaresse Morosina, comment un Gabrieli n'eût-il pas cherché à traduire la « jubilation » (2e partie des *Symphonies sacrées*) en usant de toutes les puissances de la musique? La poésie fournissait des paroles qui, tout en étant inspirées par les textes sacrés, débordaient la liturgie. Aussi le chant religieux prit-il une richesse organique exceptionnelle, un développement analogue à celui que Monteverde, en créant le drame lyrique, donna à la musique des salons princiers et aux ballets. Les paroles de la Bible, les Psaumes, furent illustrés par un art qui voulait égaler leur éloquence. Sur les mots « *Buccinate* in neomenia *tuba*, in insigni die solemnitatis, etc. », le vénitien Gabrieli écrit une composition à 4 chœurs et 19 parties, avec accompagnement de trombones. Un tel effort avait été ignoré des Grecs dans leurs plus belles cérémonies civiques.

Un mot qui n'avait pas encore sa signification d'aujourd'hui, indique cette association nouvelle des voix et des instruments : c'est le mot *symphonie*. Le chœur instru-

mental n'aura qu'à se dissocier du chœur vocal, et à se développer à part, systématiquement, pour aboutir à la symphonie moderne.

G. Gabrieli peut être considéré comme le principal fondateur du genre; mais le mot lui est antérieur. M. Riemann (*Klavierlehrer*, 1898, n° 4) a publié « une symphonie du xve siècle ». Au cours du xvie siècle les motets sont parfois appelés « symphonies ». Les titres des recueils suivants sont assez curieux; je les reproduis, à cette occasion, pour compléter par quelques traits la physionomie musicale d'une époque : « *Symphoniæ* jucundæ atque adeo breves *quatuor vocum*, ab optimis quibusque musicis compositæ ac juxta ordinem tonorum dispositæ, quas vulgo *motetas* appellare solemus, Viterbergæ, 1538. » Le recueil comprend, avec une préface de Martin Luther, 52 pièces; parmi les auteurs : Antoine Brumel, Claudin, Ducis, Fevin, Lafage, Mouton, Richafort, P. de la Rue, Verdelot, etc. Il faut mentionner ces curieuses musiques de fête de Francesco Corteccia, où la polyphonie vocale, la danse et la musique instrumentale sont réunies : *Bacco, Bacco, evoe! a quattro voci cantata e ballata da quattro Baccante e quattro satiri, e sonata da altri otto satiri, con varii strumenti* (musique faite pour les noces de Cosme de Médicis, duc de Florence, et de Leonora da Tolleto, et publiée par Gardano, Venise, 1539). A la fin du second acte de ce ballet, des sirènes, des monstres marins et des nymphes chantaient, accompagnés par des flûtes et des luths. Le même recueil contient, pour l'entrée de la duchesse à Florence, un *Ingredere* chanté par 24 voix, qu'accompagnaient quatre trombones et quatre cornets. — Dans le *Thesaurus musicus continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum harmonias, tam veteribus quam recentioribus symphonistis compositas*, etc. (Nuremberg, 1564), figurent : Claudin, Crequillon, Crespel, Gombert, Jachet, Lassus, Lemlin, Mahu, Maillard, Manchicourt, le Maistre, Mouton, Phinot, Richafort, Torquet, etc. — A signaler encore : le recueil *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici, a IIII, V et VI voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant.* (A Anvers, chez Phalèse et Bellère, 1585). Contient 58 madrigaux; — *Sacræ symphoniæ diversorum excellentissimorum authorum... tam vivis quam instrumentalibus (vocibus) accommodatæ.* Nuremberg, 1598, contenant des « symphonies » (de 4 à 16 voix) de : G. Gabrieli, Hasler, Luca Marenzio, Massaino, R. de Mel, Claudio Merulo, Molinari, Ph. de Monte, J.-B. Mosto, Hannibal Paduanus, Petraloisius Prenestinus (*Palestrina*), A. Rota, Scarabæus, Trombetta, Horatio Vecchi, Camillo Zanotit.

Malheureusement l'observation générale déjà faite sur les œuvres purement instrumentales s'applique à cette partie de l'œuvre de G. Gabrieli. Nous ne la saisissons pas toujours nettement; elle a des lacunes; et trop souvent on est réduit à des conjectures.

Dans le recueil de Gabrieli, *Madrigali e ricercari a 4 voci*, publié en 1587, il y a un madrigal qui donne, dans le titre, cette indication : *per cantar e sonar*, sans spécifier, nulle part, ni les instruments auxquels songeait le compositeur, ni la forme que devait prendre l'accompagnement. S'agit-il d'une œuvre vocale *et* musicale, ou bien l'un *ou* l'autre, à volonté? Si l'on cherche à justifier la première hypothèse, on peut raisonner ainsi : ce madrigal est écrit pour deux chœurs de tessiture égale; dans l'un et l'autre, le soprano a la clé de *sol*, l'alto celle de mezzo-soprano; le ténor, la clé d'*ut* 3ᵉ ligne; la voix la plus basse a la clé de *fa* (3ᵉ ligne). Le soprano monte jusqu'au *sol* au-dessus de la 5ᵉ ligne. Or Prétorius dit que la flûte traversière de son temps ne pouvait être employée que jusqu'au *fa* (5ᵉ ligne); nous en concluons que les deux voix supérieures de ce madrigal étaient accompagnées non par des flûtes, mais par les cors-trompettes..; quant aux deux voix inférieures, c'étaient sans doute, d'après le témoignage de Prétorius, le basson et la grosse trompette qui devaient les soutenir. On a supposé aussi que les deux chœurs, qui, lorsqu'ils alternent, reproduisent exactement les mêmes formules, étaient l'un pour les voix, l'autre pour les instruments, si bien qu'on entendait, tantôt une phrase à 3 parties exécutée par les chanteurs et appuyée sur une partie de basson ou de trombone, tantôt une phrase à 3 parties exécutée par les instruments et appuyée sur une voix unique de basse..?.

Prétorius (*Syntagma musicum,* 1614-20, p. 156, 157, 133-4, 160-1, 168, 3ᵉ partie) nous donne les principaux renseignements sur ce point. Selon lui, on se réglait, pour l'accompagnement des voix, d'après les clés employées par le compositeur. Si la voix la plus élevée avait la « clé de violon » (notre clé de *sol*) et si la voix la plus grave avait la clé de mezzo-soprano (clé d'*ut,* 2ᵉ ligne), on employait les violons ténors (*Discantgeigen*) ou les instruments appelés *Zinken* (sortes de cors-trompettes en bois, d'un son clair). Pour les chœurs construits avec les quatre voix usuelles, on employait le plus souvent les « *Queerflöten* » (flûtes traversières); pour les chœurs graves, les « *Posaunen* » (grosses trompettes) et les bassons. Comme on possédait ces instruments dans des registres différents, il était facile

de constituer un chœur instrumental analogue au chœur vocal. Prætorius parle d'un « chœur » qui serait formé avec des instruments de la famille du luth (*ein Lautenchor*) et composé de clavicymbalos ou d'épinettes (*instrumenta pennata*), de théorbes, de luths, de bandores, d'orpharions (instrument du genre luth, décrit par Prétorius, *ibid.*, II, p. 54), de cithares, de lyres-basses.

Il est non moins regrettable qu'on nous dise aussi rarement quel est l'instrument précis auquel a songé le compositeur. Dans ses « Sept Psaumes de la pénitence » publiés à Venise en 1583, Andrea Gabrieli se borne à nous dire qu'ils sont « *cum ad omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationem* »; et dans la dédicace adressée au pape Grégoire XIII, il dit qu'il a eu en vue la mélodie des instruments et celle des voix « *tam conjuncte quàm divisim* ». Cette formule, tantôt obscure, tantôt éclairée par d'autres indications plus précises, peut s'appliquer aux œuvres les plus brillantes de G. Gabrieli, celles qui associent la polyphonie instrumentale à la polyphonie vocale.

Les *Symphoniæ sacræ* imprimées en 1597 contiennent des pièces instrumentales à 8, à 10, à 12, à 15 voix; les *Chansons et sonates* de 1615 ont de 3 à 22 voix; parmi elles, des compositions à 2 et à 3 chœurs sont désignées sous le nom de « *Canzone* ».

Dans le recueil de 1597, les chansons à 8 voix ne sont accompagnées d'aucune mention d'instruments. Winterfeld croit qu'elles étaient accompagnées par deux orgues. D'autres œuvres sont pourvues d'indications plus nettes. La « chanson en écho » (même recueil), qui comprend deux chœurs à 5 voix chacun, était accompagnée par les cornets et les trombones, et aussi deux orgues « concertants » qui, à certains moments, prenaient la place des autres instruments. — La sonate dont le titre est *Sonata piano e forte* (ibid.) et où Gabrieli fait des oppositions de sonorités, a plus de précision. Deux chœurs de trombones s'y opposent : l'un a deux trombones alto et un trombone ténor, avec un cornet pour soprano; l'autre, deux trombones ténors et un trombone basse avec un violon (écrit en clé d'*ut* 3e ligne). Cette habitude d'associer les cordes, les cornets, les trombones, comme aussi d'opposer leurs timbres réunis en

groupe qui se répondent, est familière au grand musicien. (Cf. la 4e chanson, à 6 voix, des *Symphoniæ* de 1615, où deux violons font le soprano, deux cornets les voix de milieu, et deux trombones la basse; les 10e et 11e chansons, à 2 chœurs et à 8 voix, où les parties de dessus sont confiées aux violons et aux cornets; la 14e chanson, à 10 voix; la 14e sonate, formée de deux chœurs à 5 voix — 2 cornets et 3 trombones —, plus un chœur de 4 trombones.)

Dans son *Magnificat* à trois chœurs, Gabrieli a donné cette indication laconique pour le chœur du milieu, construit avec les quatre voix ordinaires : *Cappella.* Que veut-il dire au juste? Sans doute, les voix étaient accompagnées par des instruments. On est obligé de faire des hypothèses sur le mode d'exécution. Ailleurs, on est mieux renseigné; et, les réserves précédentes une fois faites, on peut entrer dans l'analyse d'œuvres plus nettes où apparaissent les premières manifestations grandioses d'un art très expressif.

La pièce qui ouvre le recueil de *Symphoniæ sacræ* de G. Gabrieli, 2e partie, est une composition vocale et instrumentale pour la fête de Pâques, sur les paroles suivantes : *Surrexit Christus; et Dominus de cœlo intonuit, alleluia; et Altissimus dedit vocem suam, alleluia; in die solemnitatis vestræ inducam vos in terram fluentem lac et mel, alleluia; populus acquisitionis, annuntiate virtutes ejus alleluia.* Ce texte comprend trois parties : la proclamation « *Surrexit Christus* »; le texte tiré de l'Ancien Testament, et le chant *Alleluia.* Le chœur est à trois voix : alto, ténor et basse. L'orchestre, s'il est permis d'employer ce mot, se compose de deux cornets, deux violons et quatre trombones. La pièce commence, — ce qui n'est pas, d'ailleurs, une nouveauté — par une introduction purement instrumentale de 13 mesures, une « *sinfonie* » assez vive (noires et croches) avec une mesure à 4 temps. Le thème est d'abord exposé à la dominante par le cornet de dessus, jouant seul :



thème repris dans les entrées successives du trombone I à

la tonique, du trombone II à la dominante, du cornet II à la dominante du trombone II, enfin du trombone IV à la dominante. Ce jeu d'imitations, de réponses, de sujet et de contre-sujets a la forme anticipée d'une exposition de fugue. L'introduction s'enchaîne à la partie vocale d'une façon très heureuse, et qui fait image : sur sa dernière note s'appuie la première note du ténor, bientôt suivie de l'alto sur des rondes solennelles, avec un nouveau rythme ($\frac{3}{4}$), dans une marche qui peint l'idée à exprimer et proclame la résurrection en chantant à découvert, sans autre accompagnement que la voix de basse :

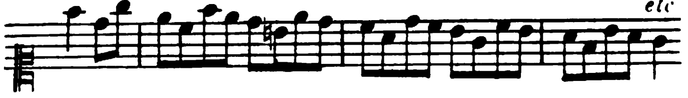
Sur_re_xit Christus,

Sur_re_xit Christus, Sur_re_xit

Sur_re_xit Chris_tus. sur_re_xit

Chris_tus, Sur_re_xit Chris_tus, etc

Après cette phrase majestueuse (9 mesures) — image d'une ascension solennelle hors du tombeau — reparaît, pendant 16 mesures, la symphonie toute seule qui, avec des imitations en contrepoint, reprend et développe le thème initial, car c'est bien un développement qu'on trouve dans cette formule de vive allégresse successivement réalisée par le violon I, les cornets I et II :



Après cet interlude purement instrumental, l'alto, accompagné par trois trombones, chante seul, en récitatif, *Et*

Dominus de cœlo intonuit. Sur la dernière note du trombone II commence l'*Alleluia*, entonné d'abord (avec retour au rythme $\frac{3}{4}$ pendant 4 mesures) par le ténor et la basse qu'accompagnent deux cornets et un trombone, et auxquels répond, en imitation, l'alto; un tutti des voix et des instruments répète *Alleluia!* Après un solo du ténor accompagné par tous les instruments, cette disposition (désignons la par la lettre A) reparaît une seconde fois. La basse — sur un accompagnement analogue à celui du précédent solo de ténor — chante les paroles de l'Évangile *in die solemnitatis*... Il faut remarquer en passant que sur les mots « *in terram fluentem* lac et mel » la mélodie prend une sorte de fluidité faisant image, en une formule répétée successivement par toutes les voix (imitation non rigoureuse) :
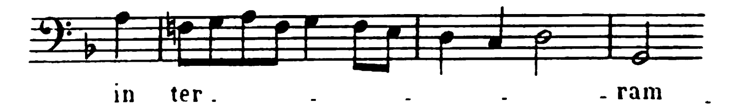


image qui se reproduit sur le mot *fluentem*. Ici, la construction A reparaît une troisième fois; suit un tutti des voix et des instruments, interrompu, 8 mesures avant la fin, par un dernier retour de A.

Cette brillante composition témoigne d'un art avancé qui dépasse la maîtrise purement technique pour s'enrichir des ressources de l'expression et faire œuvre de goût, d'harmonie, d'équilibre. Rien de lourd, malgré la forme solennelle de l'ensemble. Les instruments et les voix parlent tantôt seuls, tantôt réunis; les formes mélodiques et rythmiques n'ont rien de monotone; le sentiment du sujet traité règne partout, et l'œuvre a déjà une allure moderne.

On retrouve la « sinfonie » d'introduction déjà employée dans le répertoire de Schlick (1512), dans d'autres recueils du temps : les *Motets et dialogues* (de 5 à 8 voix) avec ritournelles et symphonies, de Franz Capello, organiste à Brescia (Venise, 1615), et dans une œuvre à titre pompeux de Léon Leoni, *Aurea Corona, ingemmata d'armonici concerti*, qui est de la même année. Le prélude en style fugué reparaît dans d'autres chœurs de G. Gabrieli, tels que le *Jubilate Deo*, accompagné par 8 instruments (2 cornets, 5 trombones et un basson) et dans la pièce, probablement inachevée, pastorale de

Noël, où 2 cornets et 3 trombones, explicitement désignés, étaient sans doute complétés par un double basson et une viole de gambe pour accompagner des voix écrites dans le registre moyen, tandis que les instruments soprani dominaient à l'aigu.

Tout autre est la composition de G. Gabrieli sur les paroles : *In ecclesiis benedicite Domino*, formée de deux chœurs, l'un ayant les 4 voix usuelles, l'autre un soprano, un alto, deux ténors, avec trois cornets, un violon et trois trombones pour l'accompagnement.

La première partie est construite d'après le type liturgique du répons : alternance d'un solo et d'un chœur. En voici une brève analyse. 1° Au début, chante seul, sans être accompagné, le soprano (*in ecclesiis*, etc., 5 mesures), à quoi le chœur répond : *Alleluia !* (sur 4 mesures à 3 temps, et 3 mesures à 4); suit un second solo du ténor, 11 mesures, sur un nouveau récitatif (*in omni loco dominationis benedic anima mea Dominum*) auquel le chœur répond par un nouvel *Alleluia*, répétition identique du précédent alleluia. 2° Alors seulement commence une « sinfonie », où les instruments parlent seuls (16 mesures); ils entrent tous à la fois, en posant un accord de *la* majeur, le style fugué n'étant pas employé ici. 3° La sinfonie, continuant, accompagne les voix qui n'ont pas encore parlé, l'alto et le ténor II, durant 44 mesures où l'on trouve, tant aux voix qu'aux instruments, des imitations plus ou moins rigoureuses. 4° L'*Alleluia* du début reparaît (pour la 3e fois). 5° Les deux voix successivement entendues en solo au début, le soprano et le ténor I, reprennent la parole tantôt en alternant, tantôt combinées et formant un canon, rythme qui se reproduit deux fois symétriquement (41 mesures, à 4 et à 3 temps). 6° Le finale (32 mesures) réunit les deux chœurs et les instruments dans un ensemble solennel à 14 parties réelles, écrit tantôt harmoniquement, tantôt en contrepoint avec des imitations serrées. La cadence qui se fait de l'accord mineur du IVe degré à la tonique (*la*) est une conclusion grandiose.

Il y a divers types de construction symphonique, dans les pièces de Gabrieli à trois chœurs. 1er cas : Les trois chœurs ont des tessitures égales; chacun d'eux se compose d'un ténor auquel est confié le chant, et de trois voix de basse; dans les trois groupes, l'accompagnement est fait par des

trombones, des bassons et des instruments à cordes graves (ex. : la prière à la Vierge : *o gloriosa Virgo...*). 2e cas : Les trois chœurs sont différents par la tessiture des voix : le premier est formé des 4 voix ordinaires; le second, d'un alto, de deux ténors et d'une basse; le troisième, de deux ténors et de deux basses. C'est un soprano, un alto et un ténor qui font le chant; les autres parties sont (vraisemblablement) exécutées, dans le premier chœur par trois instruments à cordes, peut-être les violes de gambe, dans le second par trois bassons, dans le troisième par trois trombones (ex. : le motet *Misericordia tua, Domine, magna est super me*). 3e cas : Les trois chœurs sont chacun à 5 voix, comme dans le chant de Noël : *Salvator noster hodie, dilectissimi, natus est.* Quelques voix sont indiquées, dans cette pièce, comme devant être confiées aux chanteurs : la dernière voix (au grave) du chœur le plus élevé, l'alto et le ténor du second chœur, et le soprano du chœur le plus bas. Ces voix sont munies du texte complet des paroles, et on y trouve les principales idées mélodiques de l'œuvre entière. Le chœur le plus haut est accompagné par des violons; le chœur du milieu par des cornets et des bassons; le plus grave, par des trombones.

En somme, l'équilibre entre les voix et l' « orchestre » n'a pas encore été trouvé définitivement par G. Gabrieli; mais on voit la grandeur de ses compositions et leur importance dans le développement historique de l'art. Elles font un digne pendant aux plus célèbres tableaux de l'école vénitienne et sont parfois d'un singulier modernisme. Berlioz, qui n'en connaissait rien, les eût certainement admirées; ce sont des chefs-d'œuvre comparables à ceux des meilleurs maîtres du XVIIIe et du XIXe siècle. Dans la construction à un grand nombre d'étages et dans l'illustration d'un texte donné, la musique a rarement montré plus d'éclat.

Au point où nous sommes arrivés commencent des séries d'évolution de plus en plus divergentes et différenciées. L'alliance de la polyphonie vocale et de l'orchestre, telle que la conçut Gabrieli, se perpétuera chez ses imitateurs, comme Schütz en Allemagne, dans la cantate, dans l'oratorio, dans les « Histoires bibliques », les Passions. Elle

passera, en prenant des formes vocales tout autres, dans l'opéra; enfin, la musique instrumentale pure va commencer ses brillantes destinées, en organisant peu à peu la Sonate, la Suite, pour aboutir plus tard à la Symphonie.

Afin de ne pas abandonner l'ordre chronologique et de marquer encore par un trait essentiel l'esprit de la Renaissance, nous abandonnerons pendant quelque temps la musique religieuse, pour parler de l'opéra.

Bibliographie.

ABRAHAM SCHADE : *Promptuarium musicum*, vaste recueil en 4 parties de compositions de la Renaissance (1611-1617); JOH. DONFRIED, *id.* (3 livres, 1622, 1623, 1627). — BORCHGREVINCK : *Giardino nuovo* (1605-06). — VINCENTI : *Pietosi affetti* (1594). — ERHARD BODENSCHATZ : *Florilegium Portense*, recueil aussi important que celui de Schade (en 2 parties, 1603 et 1621). — P. PHALÈSE : *Trionfo di Dori* (Anvers, 1601). — Ces répertoires contiennent des motets à un ou deux chœurs, des madrigaux, et des « symphonies ».

Études modernes :

C. VON WINTERFELD : *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (2 vol. Berlin, 1834). — WASILEWSKI : *Geschichte der Instrum. Musik im 16 Jahrh.* (1878). — L. TORCHI : *L'Arte musicale* (t. III d'une collection comprenant 34 vol.). — MICHEL BRENET, *Histoire de la symphonie* (1882). — SELMAR BAGGE : *Die Symphonie in ihrer historischen Entwicklung* (1884). — H. KRETZSCHMAR. *Führer durch den Konzertsaal* (I, symphonie, 1898).

HENRI COLLET : *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle* (thèse pour le doctorat), 1 vol., 535 p., Alcan, 1913; du même : *Un Tratado de canto de organo, siglo XVI*, édition avec commentaire d'un manuscrit de la B. N., 1 vol., 132 p., plus le supplément musical (Madrid, 1913).

CHAPITRE XXXII

VERS L'OPÉRA : LE BALLET EN ITALIE, EN FRANCE ET EN ANGLETERRE

Causes générales de l'apparition du drame lyrique. — La basse chiffrée. — Genres secondaires formant la transition entre la musique religieuse ou profane et le drame lyrique. — Le ballet; sa forme lyrique et sa forme dramatique. — Les origines; le ballet à la cour des ducs de Bourgogne. — Goût passionné des grands seigneurs italiens pour les spectacles; une fête lyrique organisée par Laurent de Médicis; le costume italien et l'usage du masque. — Le ballet en France; ses caractères généraux. — Le ballet comique de la Reine, sous Henri III. — Ballets représentés de 1581 à 1651. Création de l'Académie de danse sous Louis XIV. — Le « mask » anglais.

A la fin du xvi[e] siècle, au centre de la Renaissance, au moment où le contrepoint, la chanson profane et la composition religieuse semblaient avoir épuisé leurs ressources, apparut un genre nouveau, non pourvu encore de tous ses organes mais appelé à une brillante destinée : l'opéra. Il faisait suite à des traditions très anciennes, et avait des attaches multiples avec les usages contemporains. L'Italie fut son berceau. Si, en parlant de ses origines, nous sommes un peu entraînés hors des choses purement musicales, ce sera la faute du genre lui-même; il faut le voir tel qu'il est, avec son charme, ses lacunes et ses puérilités.

Le drame purement religieux qui, dès le xi[e] siècle, avait réalisé une forme complète de drame lyrique, — puisqu'il était *entièrement chanté*, en costumes appropriés, avec dialogues, décors et instruments — finit, en France, en 1548. Il s'est développé simultanément en Angleterre, en Allemagne, en Italie; avec des noms différents, il a eu les

mêmes caractères et la même fortune. Partout il est sorti de l'Eglise; partout il a dû sa suppression aux licences prises par l'élément profane pénétrant peu à peu dans l'organisation du spectacle et débordant l'élément religieux. A Rome, il dura jusqu'en 1539; à Florence, jusqu'en 1566.

Vers le milieu du XVIe siècle, il disparut. A ce moment, sa place est prise par un « drame » de forme tout autre. Ce « drame » — pour employer le mot le plus général — ne constitue pas une révolution, en ce sens que les moyens d'expression dont il va se servir seront toujours les mêmes que jadis. En ce qui concerne les procédés mis en œuvre, il ne pourra que se conformer à une très vieille tradition; s'il l'enrichit, ce sera après l'avoir suivie. Mais il est animé d'un tout autre esprit et il vient de sources très différentes. Sur le discrédit et la ruine de l'ancien théâtre, il commence, en profitant des progrès de l'art contemporain, une évolution qui, jusqu'à l'heure présente, sera ininterrompue.

On pourrait dire qu'à partir du XIe siècle, il y a d'abord un courant principal, — le drame liturgique —, admirable et pur, puis de moins en moins profond, enfin troublé, divisé; au moment de la Renaissance, il tarit... Alors un second grand courant, venu d'ailleurs, mais s'organisant, si l'on peut dire, dans le même lit que le premier, se substitue à l'ancien, puis prend une autre direction. — D'autre part, nous avons montré combien les symphonies de G. Gabrieli étaient expressives et « représentatives ».

Entre un drame liturgique ou religieux et un opéra, on devine que les différences des caractères généraux et des tendances sont très grandes. Il y en a trois principales. La première est relative aux origines; la seconde concerne le contenu moral des œuvres, leur *ethos*; la dernière, le public pour qui elles sont faites. Désormais, l'organisation du théâtre va converger vers un but de plus en plus net : l'expression de l'amour, exceptionnelle et secondaire dans le théâtre des Grecs, étrangère au théâtre lyrique médiéval, prépondérante dans le théâtre moderne. L'amour profane, humain, sensuel, capable d'héroïsme, mais trop souvent entaché de mignardise dans le langage, va bientôt reparaître; une fois sur la scène, il y régnera tyranniquement.

C'est assez dire que les femmes — absentes du drame antique et de notre drame primitif, où les rôles féminins étaient joués par des chanoines — vont attirer à elles toutes les préoccupations, toutes les idées, toute l'éloquence des arts du rythme et de la décoration. De là des changements profonds dans le choix des sujets, dans la rédaction des paroles, dans le *costume* aussi. Le drame moderne ne va plus s'adresser qu'à un groupe spécial d'auditeurs et de spectateurs. En même temps qu'il devient profane, il restreint le champ de son action : il se fait aristocratique. Avant le XVIe siècle, le théâtre est populaire, ainsi que l'épopée; comme chez les Anciens, il ignore la distinction des classes; la cité tout entière l'organise, y prend part, en est le témoin ou le juge, et se reconnaît en lui. Cette heureuse unité va être brisée. Un des effets les moins heureux de ce grand mouvement qu'on appelle la Renaissance est, dans tous les pays cultivés d'Europe, de partager définitivement le public musical en deux. Le « peuple » est refoulé sur lui-même et forme une classe désormais inférieure; on lui abandonne ce qui est vulgaire, sans éclat, « grossier »; au-dessus de lui, il y aura les lettrés, ceux qui entendent et possèdent plus ou moins la « doctrine », ceux qui sont riches de savoir ou d'argent, vivent dans les cabinets d'étude ou dans les salons, appartiennent à la noblesse et sont sous l'influence directe d'un cénacle. C'est pour ces derniers, pour eux seuls, que l'opéra va développer ses magnificences; et ce caractère, il le gardera toujours comme sa marque spécifique. Aujourd'hui encore, il le conserve plus que jamais, de façon visible. On a fait des efforts pour créer le « lyrique *populaire* »; mais une telle tentative, bien que généreuse, implique une contradiction. L'opéra ne pourrait redevenir populaire qu'en renonçant à être ce qu'il est devenu, et ce que l'usage, depuis plus de trois cents ans, exige qu'il soit : un objet de grand luxe.

Les causes génératrices immédiates de l'opéra (ce mot étant pris ici par anticipation) furent l'évolution de la musique à la fin du XVIe siècle, et les mœurs contemporaines : c'est la recherche de l'expression, et souvent de l'expression dramatique, chez les maîtres compositeurs dont nous venons de parler; la réaction provoquée par les

abus du contrepoint; l'association, déjà faite par les « symphonistes », des voix et de l'orchestre instrumental; le goût de l'harmonie ou du contrepoint note contre note qui conduisit à l'emploi de la basse chiffrée et, peu à peu, remit en honneur la monodie accompagnée; l' « humanisme » qui, cédant à une illusion, prétendait faire revivre l'art des Grecs; enfin le luxe des cours et leurs ballets fastueux.

Les grandes œuvres polyphoniques où règne l'art des imitations en contrepoint et où se déploie une si brillante virtuosité de technique étaient une limite. L'esprit italien, malgré la force d'entraînement de la mode, avait toujours gardé une prédilection secrète pour des formes musicales d'un caractère plus simple et plus spontané. D'autre part, on commençait à avoir une notion précise de l'harmonie, telle que nous la comprenons depuis Rameau. La tierce, prise en sérieuse considération par l'espagnol Ramis (1482), par Gafori (1496), par Zarlino, qui en fait la base du système musical, avait été d'un usage fréquent dans les œuvres de Palestrina. Glaréan (1547), bien qu'il conservât comme cadre de sa doctrine les anciennes échelles diatoniques du plain chant, avait identifié le *tritus* et le *tetrardus* avec « l'éolien », identique à notre gamme d'*ut* majeur, et accentué ainsi l'évolution. Alors se produit, aux environs de 1600, une *révolution* capitale : le contrepoint replie ses ailes, se précipite, fait bloc, se transforme en harmonie de soutien; il aboutit à une fonction d'utilité remplaçant ce qu'on avait pris pour une fonction de beauté, dédaignée désormais, par suite d'une réaction de la mode, comme trop aride et pédantesque. Les basses d'une composition seront comme les cariatides qui, dans un édifice, supportent un ensemble ornemental faisant saillie. Puisque la musique peut se lire désormais de bas en haut, on adopte un nouveau système d'écriture : celui de la basse chiffrée. Au-dessus de la note qui est la base de la construction, on indique par de simples chiffres les intervalles qui en se superposant forment les assises de la composition : l'exécutant suivra ces indications harmoniquement ou mélodiquement, cela importe peu; ce sera l'affaire du « maestro al cembalo », qui doit connaître son métier et à qui une grande initiative

est laissée : l'essentiel, c'est la mélodie qui règne au ténor et attire à soi tout l'intérêt. Que, de temps en temps, on revienne à l'ancienne polyphonie vocale plus ou moins simplifiée, et voilà constitués deux organes principaux du drame lyrique : l'air de cour et le chœur.

La basse, qui contenait *in nuce* toute la partie supérieure de l'écriture sous-entendue, s'est appelée, chez les Italiens, *Basso seguente*, *B. continuo*, *B. generale*. Prætorius désigne Viadana comme l'inventeur du système. Un peu avant lui, l'organiste et théoricien de Bologne, Adriano Banchieri, l'avait employée dans ses *Concerti ecclesiastici*. De ce qui n'avait été d'abord qu'un expédient occasionnel employé dans certains cas où il fallait combler une lacune, Ludovico Viadana (1564-1627) fit un usage normal dans ses *Concerti a 1, 2, 3, e 4 voci con il basso continuo per sonar nell'organo* (1602). Le but d'abord cherché était de résumer pour l'organiste les diverses parties et de lui permettre de les saisir d'un coup d'œil, ou bien de remplacer les chanteurs qu'on n'avait pas pour l'exécution, ou encore de simplifier les écritures du compositeur, enfin de tracer sa route à l'accompagnateur sans préciser rigoureusement un rôle qu'on tenait pour secondaire. Un recueil des concerti de Viadana a été publié en 1620 sous le titre *Opera omnia sacrorum concentuum, etc., cum basso continuo*. Les *Sinfonie musicali a 8 voci per ogni sortè d'istromenti* dei Viadana (1610), son *Completorium romanum* (1609), des *Psaumes* à 4 voix (1610), sont aussi « col basso per l'organo ». De la musique d'Église, l'usage passa dans la musique profane et dans l'opéra, pour y modifier essentiellement la composition. Dans *Gabrieli et son temps* (II, 59), Winterfeld donne 12 règles tirées des 5 volumes de Viadana parus à Venise en 1603; elles sont relatives à l'exécution de la basse continue, mais il n'y est pas question de chiffrage.

A ces faits d'ordre technique, il faut joindre, avec l'influence des mélodies populaires et des madrigaux dont l'expression dramatique prenait parfois l'allure du dialogue (l'*Amfiparnasso* d'Orazio Vecchi, en 1594, est une sorte de madrigal), les *Laudi* (Recueils de 1577 et de 1583) qui, dans une première période, se réduisaient à un air se répétant de strophe en strophe, sans intention représentative, avec le seul dessein d'unir la musique à la prière, mais qui, peu à peu, se transformèrent et devinrent une action où les personnages évoqués par les poètes parlaient eux-mêmes. Les *Sacre Rappresentazioni* eurent un rapport plus direct avec l'art théâtral; elles étaient données avec costumes et décors (contrairement à l'usage de l'oratorio).

La *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, d'EMILIO DE' CAVALIERI (créateur probable du récitatif), œuvre toute pénétrée de l'esprit allégorique du moyen âge et de ses tendances à moraliser sur tout, est un des types du genre (1600). Le poème pastoral conduisait aussi à la même évolution; ainsi le *Satiro* de Cavalieri, écrit dans le style récitatif (1590), fut — un peu comme en France la *Pastorale* de Perrin et Cambert en 1659 — une ébauche d'opéra. (Il en est de même pour les deux ouvrages du même auteur : la *Disperazione di Filene*, scène en récitatifs, 1590, et *il Giuoco della cieca*, 1595, avec paroles d'une noble dame de Lucques, Laura Guidiccioni. La musique en est perdue.) Les Peri et les Caccini, auteurs des premiers opéras, croyaient ressusciter la musique grecque : simples chanteurs, très éloignés d'avoir les connaissances ou le génie nécessaires à une pareille entreprise, ils ne se rendaient pas bien compte, eux et leurs amis, des liens qui les rattachaient aux traditions de l'art moderne.

Quant au ballet, il fut, dans les cours de Bourgogne, d'Italie, de France et d'Angleterre, la première ébauche de l'opéra. Le mot *ballet* a une signification très complexe. Il importe d'analyser brièvement les idées qu'il implique.

La première est celle de la danse; et par là le ballet pourrait être considéré comme ayant des attaches avec les usages populaires. Ceux qui l'ont perfectionné et développé dans un sens artistique ont fait comme les compositeurs : ils ont commencé par employer des formes prises dans le domaine commun; ils les ont peu à peu embellies par des broderies et des variations. Il y a cependant une différence essentielle entre la danse populaire et le ballet : la première, en dehors de son emploi religieux primitif, n'est qu'un divertissement ayant pour objet le plaisir du danseur; le second poursuit un plaisir esthétique et une satisfaction de vanité devant un public; il prétend réaliser une certaine beauté devant des spectateurs désintéressés.

La seconde idée est celle d'une action, mimée, parlée ou chantée, — trois cas qui peuvent être réunis, mais aussi distincts et indépendants. A ce point de vue, le ballet ressemble à une comédie; il est dramatique. Il a une exposition, un nœud, des péripéties, un dénouement, alors

même qu'il n'emploierait pas la parole. De ce type de ballet, nous avons des exemples dans l'antiquité. Nous savons, par exemple, qu'après la bataille d'Actium, fut joué à Rome, en l'honneur d'Auguste, un ballet où on mima successivement les *Trachiniennes* de Sophocle, puis la scène de Léda et du Cygne, après quoi on dansa une pyrrhique. Un pantomime célèbre y parut, Bathylle, dont Juvénal atteste ainsi l'éloquence muette : *tot linguæ quot membra*...

Les autres éléments du genre, quand il a sa forme complète, sont le chant, la musique instrumentale et la décoration, ce qui le rend tout voisin de l'opéra. Une synthèse aussi complexe ne s'est pas formée d'un seul coup. Elle est nécessairement le résultat d'une évolution qui a traversé plusieurs phases. Avant le ballet *dramatique*, il y a ce qu'on peut appeler le ballet *lyrique*. C'est quelque chose d'analogue à ce que nous appelons les « tableaux vivants ». Il peut y avoir du chant et de la musique instrumentale, mais il n'y a pas d'action; il y a simplement la représentation d'une idée ou d'un ensemble d'idées constituant un spectacle à peu près fixe, comme le serait un groupe d'images sur une toile peinte ou sur un bas-relief. Il n'y a encore ni paroles ni *danses*. Je comparerais volontiers l'évolution qui place le ballet « lyrique » avant le ballet dramatique, à celle de la poésie qui, avant d'aboutir au théâtre, ne connaît que l'ode ou le dithyrambe et où la pensée s'immobilise encore dans l'expression d'un sentiment général unique. Il paraît contradictoire, après avoir donné l'étymologie du mot *ballet*, de signaler le prototype de la chose dans des scènes où l'on ne danse pas. C'est qu'il y a dans le ballet un élément aussi important que la danse : c'est la décoration, le costume, l'éclat du spectacle.

Les origines du drame liturgique ont été cherchées dans les offices mêmes de l'Église, dans les cérémonies des cycles de Noël et de Pâques; les origines du ballet doivent être cherchées dans certaines fêtes d'un caractère spécial, propres à la vie publique, à la vie mondaine ou la vie de cour sous l'ancien régime. Une première différence entre l'évolution du drame lyrique religieux et celle du « ballet », c'est que le premier, joué d'abord dans l'église, a paru

ensuite au grand air de la place publique, tandis que le second a paru d'abord en plein air pour devenir ensuite un spectacle fermé dans un salon.

C'est à la cour fastueuse des ducs de Bourgogne qu'apparaissent les plus anciens spécimens du ballet, première forme de l'opéra. On les appelait des *entremets*, parce qu'ils s'inséraient, comme divertissements, entre les services des repas de cérémonie. Olivier de la Marche nous a laissé la description d'un de ces ballets (on peut l'appeler ainsi par analogie avec ce qui s'est passé plus tard à la cour de France), donné à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'Angleterre :

« .... Le dernier jour, on vit entrer dans la salle une baleine de soixante pieds de long escortée de deux grands géants. Son corps était si gros qu'un homme à cheval aurait pu s'y tenir caché. Elle remuait la queue et les nageoires; ses yeux étaient deux grands miroirs. Elle ouvrit la gueule : on en vit sortir des Sirènes qui chantèrent merveilleusement, et douze chevalliers marins qui dansèrent puis se combattirent les uns les autres, jusqu'à ce que les géants les firent rentrer dans leur baleine » (*Olivier de la Marche*, édit. Beaune et d'Aurbemont, t. III, p. 197).... Avant ce spectacle, on avait, les jours précédents, représenté le combat d'Hercule et de Thésée, les douze Travaux (*id.*, p. 169 et suiv.). — Ce sont de vrais « ballets » tout à fait dans le goût de ceux qui seront donnés plus tard, en France, sous les Valois. On trouve des témoignages du même genre dans Froissart. (Sur la musique à la cour des ducs de Bourgogne, v. *Annuaire de la Société d'Histoire de France*, 1839, p. 186). — Les sources sont à Lille. Aux archives de Dijon, nous n'avons trouvé rien de bien important pour la musique. Une pièce écrite sur parchemin, relative aux prébendes musicales et aux chanoines musicaux (Archives, G. 1138, *Sainte-Chapelle*) énumère ainsi les titres de Philippe le Bon (qui vécut de 1396 à 1467) : « Philippe, duc de Bourgogne, de Lothier (Lorraine), de Brabant et de Lembourg, comte de Flandre, d'Artois, de Bourgoingne Palatin et de Namur, marquis du Saint-Empire, seigneur de Salins (?) et de Malines ». La cour de ces ducs était un foyer de fêtes luxueuses et de musique, attirant les grands artistes au cours du xv[e] siècle.

Après la réunion de la Bourgogne à la France, c'est d'Italie que vint l'influence prépondérante. Le goût passionné des Italiens pour certaines formes sensuelles et voluptueuses de la « représentation » créa, chez toutes les nations musicales, une mode qui prépara sa voie au drame lyrique.

L'Italie n'est pas un pays unifié comme la France : elle ne connaît qu'un souverain spirituel, le pape ; elle est divisée en plusieurs États gouvernés par une aristocratie de grands seigneurs ; mais partout, à Milan, à Florence, à Ferrare, à Venise, à Rome, dans les États de l'Église, apparaissent les mêmes traits de caractère.

Le premier, c'est un goût très vif pour les fêtes, les cortèges, les cavalcades, avec une recherche spéciale du pittoresque dans la richesse. En 1471, le duc de Milan, Galeas Sforza, vient visiter Florence ; il est accompagné de cinq cents hommes d'armes, d'autant d'hommes d'infanterie, de cinquante laquais vêtus de soie et de velours, d'une suite de deux mille gentilshommes et domestiques, de cinq cents couples de chiens, et d'un grand nombre de faucons : excursion qui lui coûte 200 000 ducats d'or ! — Le cardinal Riario dépense en une seule soirée 20 000 ducats pour la duchesse de Ferrare ; il fait ensuite un voyage avec un si nombreux cortège et tant de splendeur qu'on le prendrait pour le pape, son frère. — « La duchesse Lucrèce Borgia fait son entrée dans Rome avec deux cents dames magnifiquement habillées, toutes à cheval, chacune accompagnée d'un gentilhomme. La prestance, les costumes, l'étalage des seigneurs et des princes donnent partout l'idée d'une parade superbe d'acteurs sérieux... »

Goût passionné pour la représentation, pour le faste et le grand luxe, tel est le premier trait du caractère italien. La vie elle-même est considérée comme une fête où l'homme se donne presque constamment en spectacle (Taine). Par suite d'une telle disposition d'esprit, la comédie, comme jadis, apparaît déjà dans la rue avant d'être organisée dans un palais ou sur une scène. Dans cette passion pour la parade qui se traduit par des effets énormes, subsiste probablement un reste du goût qu'avaient les Romains antiques pour les déploiements exagérés, les défilés interminables, les exhibitions colossales : mais il y a quelque chose de plus : le souci de l'élégance et de la distinction. L'Italien a une distinction native et supérieure qui le différencie très nettement des hommes du Nord, et cela n'est pas de médiocre importance pour la constitution d'un genre comme le ballet, qui, en même temps qu'un spectacle d'apparat, sera une œuvre de séduction, un tournoi de grâce et d'élégance.

Le second trait, c'est l'application à faire revivre les personnages réels ou imaginaires de l'antiquité et à prendre dans le paganisme le cadre ou le thème des fêtes les plus brillantes. La religion nationale est laissée de côté ; on lui préfère les héros ou les légendes de la Grèce et de Rome, qui, dans le recul des siècles, vus à travers les ouvrages des grands poètes ou entourés du prestige que leur donnent les ruines, sont considérés comme ce qu'il y eut de plus beau et de plus brillant dans l'humanité. Ce retour aux choses païennes, favorisé par la haute culture des lettrés et par l' « humanisme », est une des caractéristiques les plus nettes de la Renaissance musicale. Ce qu'il a d'original, c'est qu'on ne l'observe pas seulement chez les savants de profession, chez les hommes de cabinet qui consacrent leur vie à l'étude, mais chez les grands seigneurs, chez ceux

qui ont une existence de plaisir. Ils voient dans le paganisme une élégance de plus. On oublie les dogmes, la poésie de la Bible; on se met à aimer la mythologie qui, peu à peu, régnera dans les fêtes de salon et les fêtes de cour, et qui d'abord donne leur cachet à de somptueux amusements de plein air. Laurent de Médicis, chef de la République de Florence, veut donner une image vivante de l'âge d'or; il organise un splendide cortège, moitié historique, moitié fabuleux, une suite de chars, comme dans une cavalcade, une sorte de bas-relief qui marche, et où l'on voit figurée toute l'histoire romaine, depuis l'âge d'or, grâce à la collaboration d'un peintre comme le Pontormo, d'un sculpteur comme Bandinelli. Que manque-t-il à cela? des vers? du chant? c'est Laurent de Médicis lui-même qui s'en charge, à l'occasion. Il lui arrive de prendre part en personne à ces grandes cérémonies, d'être au premier rang des acteurs et de chanter ses propres poésies. Dans les cortèges dont il illustre les rues de Florence, il y a des chœurs à quatre, à huit, à douze parties. Les petits poèmes qu'on y chante ont été publiées. Il y en a un qu'il composa lui-même sur un sujet qui, plus tard, devait être un des thèmes favoris des compositeurs d'opéras : *Bacchus et Ariane*. (C'est le sujet qui a été repris par Monteverde en 1607, par Ferrari, à Venise, en 1640; par Marais, à Paris, en 1696; par Hændel, à Londres, en 1733, et par beaucoup d'autres. Sur *Ariane*, *Ariane et Bacchus*, *le Triomphe d'Ariane*, *Ariane à Naxos*, il y a au moins une vingtaine d'ouvrages lyriques. Nous sommes ici au griphon même d'une des sources de l'opéra! Et voici le début du poème de Laurent de Médicis. Il mérite d'être cité parce qu'il traduit fort bien le sensualisme, les « lieux communs de morale lubrique », comme dira Boileau en parlant de Lulli, qui, pendant trois siècles, rempliront le drame musical :

« Que la jeunesse est belle! — Elle fuit cependant! — Que celui qui veut être heureux le soit tout de suite. — Il n'y a pas de certitude pour demain.

« Voilà Bacchus et Ariane, — beaux et enflammés l'un pour l'autre. — Parce que le temps fuit et nous trompe, — ils sont heureux ensemble.

« Ces nymphes et les autres — sont gaies en attendant. — Que celui qui veut être heureux le soit. — Il n'y a pas de certitude pour demain. »

L'Italie n'a pas eu le monopole de ces manifestations. Les cités du moyen âge n'ont pas connu seulement les processions liturgiques et les défilés militaires. Elles ont été parfois de vrais théâtres offrant aux regards de la foule des tableaux vivants de plein air, accompagnés de musique; c'est le commencement de ce que nous avons appelé le « ballet lyrique ». Pour recevoir Louis XI à Paris, on avait placé à la fontaine du Ponceau trois belles filles *faisant*

personnages de sirènes, chantant des « bergerettes », de petits « motets », tandis que plusieurs musiciens, jouant de bas instruments, « rendaient de grandes mélodies ». Ceci, c'est déjà une ébauche de jeu dramatique et, en particulier, de ballet, puisque les acteurs se dépouillent du caractère qu'ils ont dans la vie réelle pour « faire un personnage » et suivre un thème mythologique.

En France, les fêtes de plein air ne manquent pas, durant le XVI[e] siècle. Ainsi à Rouen, lorsqu'on veut fêter l'entrée de Catherine de Médicis et de Henri II, les 1[er] et 2 octobre 1550, un cortège fait défiler devant les souverains un char avec un groupe de trois femmes représentant *Vesta*, la *Majesté royale* et la *Victorieuse Vertu*, et, derrière elles, deux autres femmes représentent la *Révérence* et la *Crainte*. Le détail de ce spectacle nous a été laissé dans une plaquette imprimée à Rouen en 1551, dont le dernier feuillet contient un morceau de musique noté pour quatre voix de femmes. En 1564, à Lyon, pour célébrer la visite de Charles IX, on figure, à la porte de Bourgneuf, un Parnasse où se voyait Apollon parmi les Muses. « Celles-ci fredonnaient de fort bonne grâce leurs instruments musicaux; à cette mélodie s'adjoignit une autre harmonie de musiciens, posez en la concavité du théâtre supérieur, lesquels, dégorgeant voix mélodieuses, chantèrent en musique excellente le cantique suivant :

Chante du siècle d'or les divines douceurs.

Iceluy cantique fini, les mesmes musiciens en diverses sortes d'instruments épandirent un son merveilleusement délectable. » (J'emprunte ce texte à Michel Brenet, — *les Concerts en France*, — qui cite d'après l'Inventaire des Archives communales de Lyon.)

Au moment de cette histoire du drame lyrique où nous sommes parvenus, l'Italie est certainement au premier plan. C'est elle qui, pour des raisons d'ordre divers, met à la mode ce goût des représentations fastueuses d'où sortira le théâtre musical du XVII[e] siècle, et qui impose même aux autres pays les noms par lesquels les premières formes du genre seront désignées. Il ne faut pas s'en étonner, car son

influence artistique est alors prépondérante dans tous les domaines, et, en ce qui concerne la France, les circonstances politiques la rendent décisive. Pour ce qui regarde les arts plastiques, son rôle est connu. En architecture, depuis la publication du récent ouvrage du baron de Geymüller (*Handbuch der Architectur*, II), il n'est plus permis de parler d'une Renaissance française, quand il s'agit de monuments plastiques, sans faire intervenir à chaque instant la Renaissance italienne qui l'a inspirée, et qui a créé, comme dit l'auteur, un « compromis » entre le génie des deux peuples. Pour la peinture, on sait combien d'artistes italiens vinrent en France fonder jusqu'à des écoles, comme ceux qui décorèrent le palais de Fontainebleau. En poésie, l'influence est aussi grande; elle est surtout représentée par le grand poète italien du XIV[e] siècle, Pétrarque. (Avant Malherbe, qui est une manière de nationaliste littéraire, les *Pétrarquisants* sont aussi en vogue que les *Pindarisants*.) Dans l'organisation des fêtes de cour apparaît une influence qui vient d'outremonts. Les expéditions en Italie de Charles VIII, de Louis XII, de François I[er], l'alliance de la famille Médicis avec nos rois, le mariage de Catherine avec Henri II, celui de Marie de Médicis avec Henri IV accentuèrent ce goût de l'exotisme.

Dans ces grandes fêtes, il n'y a pas, comme aujourd'hui quand on essaie de faire l'équivalent, des figurants, des professionnels ou des acteurs à gages. Quand le jeu a lieu dans la rue ou sur la place publique, les seigneurs se mêlent déjà aux diverses corporations de la cité. Lorsqu'il a lieu dans le salon d'un palais, ce sont les grands seigneurs seuls qui tiennent tous les rôles. Ce goût des hautes classes mondaines pour la comédie lyrique, la parade et la danse, s'accentuera de plus en plus; en France, on verra le roi lui-même, un Louis XIII, un Louis XIV, danser des ballets dont certaines scènes auront été composées exprès pour eux. On comprend le prestige exceptionnel et extraordinaire qu'aura un genre de divertissement qui était déjà dans la tradition populaire et qui devient un plaisir royal. Ayant la faveur du roi, il aura celle de la cour qui imite le roi, et celle de toute la bourgeoisie qui imite la cour.

En même temps que le drame musical allégorique et mythologique est goûté par la noblesse, il a, en Italie (comme il les aura en France sous Mazarin), l'approbation et les sympathies du haut clergé. Le pape Léon X aimait la comédie profane avec musique. Cette alliance de l'esprit mondain et de l'Eglise sera d'ailleurs troublée plus d'une fois.

Une autre contribution des Italiens à l'éclat du ballet est relative au costume, si important en matière de théâtre : costumes féminins, puisque les dames se font artistes et sont même au premier plan; costumes masculins, d'autant plus brillants qu'ils sont portés par de grands seigneurs authentiques. Le costume italien, dont certains peintres français (Watteau en particulier) ont si bien su tirer parti, a une grâce, un charme, un éclat et une distinction qui, de tout temps et en tout pays, depuis le XVIe siècle, l'ont fait considérer comme spécialement approprié à tout ce qui est fête, ballet, opéra. Une particularité de ce costume est originale : l'usage de porter un masque dans les fêtes mondaines. Nous savons quelle est la raison d'être du masque dans le drame antique. Son origine est toute religieuse. Dans les premières pièces grecques, on mettait en action les légendes d'un dieu et l'acteur prenait un masque pour représenter l'aspect conventionnel de ce dieu ou celui d'une divinité secondaire qui l'accompagnait. C'est ainsi que les acteurs du chariot de Thespis se barbouillaient la figure pour « imiter » le visage des silènes ou des bacchantes qui formaient le cortège de Dionysos. Le masque en matière dure qui, au temps d'Eschyle, enfermait toute la tête, n'est qu'un développement perfectionné de ce barbouillage; car lorsque les poètes, sortant de la tradition purement religieuse, représentèrent des héros, des hommes, un Agamemnon par exemple, ils conservèrent l'usage du masque qui conférait à l'acteur toute sa dignité et qui était même essentiel à la fonction, puisqu'il indiquait une personnalité supérieure se substituant à la personnalité ordinaire du comédien. Dans la période de la Renaissance italienne, nous retrouvons le masque, et nous voyons qu'il a une importance tout aussi grande, bien qu'il soit impossible de lui assigner une origine religieuse,

puisque nous sommes en plein sensualisme mondain et profane. Le ballet vient de la *mascarade* italienne; l'usage de se masquer dans les ballets est passé en France, et en Angleterre, où le mot *mask* a été employé pour désigner le ballet lui-même, tellement les deux choses paraissent inséparables.

Il y a, à la Bibliothèque Nationale, un manuscrit du commencement du XVII[e] siècle (ms. fr. 12491), sorte d'anthologie in-folio qui (à partir de la page 113) donne le texte littéraire d'un certain nombre de ballets. Le premier est celui d'un ballet « *dansé par madame la marquise d'Estissac en sa maison*... (ici un mot illisible) et aussi à Blois en 1625 ». On y trouve (p. 115) le sonnet suivant qui est assez médiocre, mais qui a bien le cachet du temps et où l'auteur propose une explication de l'usage du masque :

POUR LE GRAND BALLET DES DAMES.

Souveraines beautés qui d'un même compas
Portez légèrement vos corps à la cadence
Et joignant à nos yeux le charme de la danse
Faites autant d'amants que vous faites de pas,
Pourquoi recélez-vous vos plus divins appas
Sous des visages peints d'une fausse apparence
Qui font de nos désirs croistre la violence
En la peine d'aimer et ne connaître pas?
De vos fronts découverts les grâces non pareilles
Seraient avec vos pas de fécondes merveilles!
Mais je voi le dessein : c'est qu'avez voulu voir,
De vos autres beautés nous dérobant l'usage,
Si celle de la danse aurait bien le pouvoir
De nous charmer *de soy sans l'ayde du visage*.

L'idée est « courtoise », mais peu sérieuse. C'est du badinage d'homme d'esprit. La vérité, c'est que le masque a été employé dans les fêtes qui ont précédé le ballet parce que c'étaient avant tout des fêtes galantes et qu'il permettait aux hommes de tenir des propos plus libres, et aux dames de les écouter avec plus de complaisance, puisqu'elles étaient censées ignorer leur cavalier et être ignorées de lui. Les couples, en réalité, se connaissaient parfaitement bien, mais le masque suppose qu'ils s'ignoraient et que, par conséquent, les paroles échangées n'avaient pas grande importance. Il était à la fois un moyen employé par le liber-

tinage et une concession aux convenances. Ajoutons qu'en certains cas il était une occasion d'intrigue; il rappelait enfin que le personnage a dépouillé sa personnalité pour en prendre une autre, précise ou anonyme. Il nous ramène donc à deux idées essentielles : l'une qui est spéciale au ballet, la galanterie; — l'autre qui est caractéristique du théâtre en général, l'effacement provisoire, chez l'acteur, de l'homme réel. De la mascarade libre, le masque est passé dans le ballet régulièrement organisé, dans la fête de cour, puis au théâtre où il est resté (pour les danseuses) jusque vers 1760. Son emploi nous explique certaines scènes de Shakespeare, qui, sans lui, paraîtraient bien étranges. Si on lit les premières paroles échangées entre Roméo et Juliette comme on lirait un texte de Racine ou de Voltaire, on est choqué d'une singulière affectation. Mais si l'on songe que les deux personnages, au moment où ils parlent ainsi, *sont masqués*, que, par conséquent, ils s'amusent, que même, d'après la convention mondaine et la tenue qu'elle impose, ils *doivent*, dans une certaine mesure, jouer la comédie, de telles paroles cessent de surprendre.

En France, les ballets eurent les caractères suivants :

1° Tous les arts du dessin, du rythme et de l'expression s'y trouvent associés comme en Italie : décoration (avec machines et *trucs*), danse, chant, musique instrumentale, poésie déclamée, mimique... Les relations des pièces vont parfois jusqu'à nommer l'ingénieur qui s'est occupé du jeu des lumières. L'opéra de la seconde moitié du XVIIe siècle ne pourra qu'élaguer, choisir dans cette masse énorme de matériaux. Il réalisera un progrès par élimination et par mise au point.

2° Parmi les arts associés, la décoration, la danse et le travestissement sont au premier plan. Il y a toujours une action, ou plutôt une fable, mais elle ne donne lieu, le plus souvent, qu'à une suite de tirades et de madrigaux. Le vrai dialogue, essence du drame, est souvent absent. Les vers du ballet ont cependant un grand intérêt historique : ils ont déterminé le caractère galant et précieux des « livrets » qui paraîtront plus tard; ils ont aussi exercé une influence incontestable sur la poésie de salon au XVIIe siècle, et même sur la tragédie.

3° La multitude des arts associés a un premier inconvénient : l'absence d'unité dans l'ensemble de l'œuvre. Le ballet est une grande fête à la pompe de laquelle travaillent des talents très divers. La pensée directrice fait souvent défaut.

4° La musique est encore plus lyrique que dramatique. A ce point de vue, d'ailleurs, elle n'est pas sensiblement inférieure, fort souvent, à celle d'un Lulli ou d'un de ses successeurs immédiats. Sa faiblesse, c'est qu'étant bornée à des pièces d'apparat et écrite par plusieurs musiciens, elle manque d'unité et ne se préoccupe pas d'exprimer ce qu'il y a d'intime, d'original et d'essentiel dans chaque sujet. Elle se juxtapose à la poésie bien plus qu'elle n'en suit les idées dans leurs nuances délicates.

5° C'est le Roi qui (en dehors des fêtes privées) est l'inspirateur et l'âme du spectacle. Tout part de lui, et tout aboutit à lui. C'est d'abord sa cassette personnelle qui soutient tous les frais; et cette circonstance est capitale. On n'a pas à ménager la dépense et à redouter la faillite où sombreront, deux siècles plus tard, tant de directeurs de l'Académie de musique. On veut atteindre, et on atteint le maximum du luxe et de l'éclat.

6° Les acteurs ne sont pas des professionnels; ce sont des gentilshommes, des grands de la Cour, quelquefois le monarque lui-même, la reine en personne et les membres de sa famille. De cette participation de la Cour à l'exécution de la pièce, résulte l'extraordinaire intérêt et le prestige du genre.

7° Les musiciens de l'orchestre ne forment pas un groupe isolé et distinct de l'action scénique. Il y a quelquefois trois, et même quatre orchestres; de plus les musiciens sont travestis (en tritons, en satyres, selon les cas, au besoin en jeunes filles!). Ils sont placés dans le décor, et font partie de l'action au même titre que les autres personnages.

8° La présence du Roi (ou des plus grands seigneurs de la Cour) et la nécessité inéluctable de faire que tout l'essentiel du ballet converge vers lui, font méconnaître une des règles fondamentales de l'art dramatique : on supprime souvent cette frontière conventionnelle qui sépare

le public et la scène, le monde réel et le monde idéal. Les protagonistes s'adressent directement au souverain et à son entourage, en faisant des madrigaux. Dans le ballet proprement dit, les danseurs choisissent, *parmi l'assistance*, les dames qui danseront avec eux. A la fin du spectacle (comme dans les cotillons qui terminent nos *bals* modernes) on distribue des objets ornés de devises.

9° Les sujets traités sont aussi divers que le sera le répertoire de l'opéra et de l'opéra-comique : mythologie, allégorie, fantaisie, satire, farce, tableaux réalistes, politique contemporaine, tout s'y trouve. Les sources principales sont : l'antiquité païenne, les poèmes italiens (du Tasse et de l'Arioste); à un degré moindre, la littérature française du XVIe siècle et celle de l'Espagne. On jugera de cette variété par l'indication des œuvres représentées jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Le *Ballet de la Reine*, œuvre touffue, d'une prodigalité dans le luxe qui ne fut dépassée que dans la fête donnée par Louis XIV à Mlle de la Vallière, ouvre la série de ces brillants spectacles. Nous en avons une description très complète tenant à la fois du récit, du livret et du compte rendu critique :

BALET COMIQUE *de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaugemont sa sœur, par Baltasar de Beauioyeulx, valet de chambre du Roy, et de la Royne sa mére; A Paris, Par Adrian Le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, imprimeurs du Roy, M. D. LXXXII, avec Privilege (Bibl. Nat. L n*[27] *10436))*.

Cette œuvre énorme, qui est comme un repas d'ogre où on aurait accumulé les mets les plus rares (l'exécution dura de 10 heures du soir à 3 heures du matin!) intéresse l'histoire des idées autant que celle des mœurs et du théâtre. Elle est précédée d'une préface très curieuse, assurément aussi importante que les préfaces célèbres qu'on cite couramment. En voici les passages principaux :

.... Comme le titre et inscription de ce liure est sans exemple, et que l'on n'a point veu par cy deuant aucun Balet auoir esté imprimé. ny ce mot de comique y estre adapté : ie vous prieray ne trouuer ny

l'un ny l'autre estrange. Car quant au Balet, encores que se soit une inuention moderne, ou pour le moins, repetée si loing de l'antiquité, que lon la puisse nommer telle, n'estant à la verité que des meslanges geometriques de plusieurs personnes dansans ensemble sous une diuerse harmonie de plusieurs instruments, ie vous confesse que simplement representé par l'impression, cela eust eu beaucoup de nouveauté, et peu de beauté, de réciter une simple comédie: aussi cela n'eust pas esté bien excellent.... Sur ce ie me suis aduisé qu'il ne seroit point indecent de mesler l'un et l'autre ensemblément, et diuersifier la musique de poésie, *et* entrelacer la poésie de musique, et le plus souuent les confondre toutes deux ensemble *: ainsi que l'antiquité ne recitoit point ses vers sans musique, et Orphee ne sonnoit iamais sans vers.* J'ai toutefois donné le premier titre et honneur à la dance, *et le second à la substance, que j'ay inscrite Comique, plus pour la belle, tranquille, et heureuse conclusion où elle se termine, que pour la qualité des personnages, qui sont presque tous dieux et déesses, ou autres personnes héroiques. Ainsi* i'ay animé et fait parler le Balet, et chanter et resonner la Comedie : *et y adioustant plusieurs rares et riches representations et ornements, ie puis dire auoir contenté en un corps bien proportionné,* l'œil, l'oreille, et l'entendement.

L'auteur donne dans ces lignes une excellente définition du ballet en le distinguant de la danse proprement dite (comme fera plus tard Noverre, en insistant). Le programme qu'il s'est tracé, et qu'il croit avoir rempli, n'est autre que celui de l'opéra. Beaujoyeulx a fait une longue relation de ce ballet. Il en expose ainsi le début :

Leurs maiestez, princes, princesses. seigneurs et dames, Embassadeurs des Roys et princes estrangers, assis és places et lieux preparez pour chascun d'eux, selon le rang cy dessus declaré, sur les dix heures du soir, le silence ayant esté imposé, on ouit aussi tost derriere le chasteau une note de hauts-boys, cornets, sacquebouttes, et autres doux instruments de musique : desquels l'harmonie estant cessee, le sieur de la Roche (gentilhomme seruant de la Royne mere du Roy, bien et proprement habillé de toile d'argent, et ayant ses habits couuerts de pierreries et perles de grande valeur) sortant du iardin de Circé, courut iusques au milieu de la salle, où, arresté tout court, tourna tout effrayé le visage de costé du iardin pour voir si Circé l'enchanteresse le poursuiuoit. Et ayant veu que personne n'accouroit apres luy, il tira de sa poche un mouchoir ouuré d'or, duquel il s'essuya le visage, comme s'il eust sué d'ahan ou de frayeur : puis s'estant un peu r'asseuré, et ayant comme prins haleine, il marcha au petit pas vers le Roy, et apres auoir faict une grande reuerence à sa majesté, commença auec une action asseuree et un langage ressentant une sage eloquence, de parler ainsi que s'ensuit...

Nous sommes, dès cette entrée de jeu, en plein pathétique. Ce « Sieur de la Roche », qui s'échappe des jardins de Circé, apparaît comme l'évadé d'un bagne d'amour. Il « entre » un peu comme Siegmund, traqué par ses ennemis, au début de la *Valkyrie*. Il est suivi (scène II) de Circé, qui ne voudrait pas lâcher sa proie :

Je le poursuis en vain; je suis sans espérance
De le revoir jamais réduit en ma puissance.
Las! Circé! qu'as-tu fait?...

Tout ce début n'est pas mal. Circé se reproche la pitié qui l'a poussée à ne pas transformer cet amant en bête, comme les autres; elle s'excite à la colère et à la vengeance. Le sujet est bien posé, bien engagé; mais ce « gentilhomme fugitif », on ne le verra plus. Et c'est dommage! L'action (psychologique) est tout de suite arrêtée par des hors-d'œuvre. Des sirènes et un triton viennent chanter l'éloge du Roy sur le thème suivant :

La mer loge mille dieux;
Un Roy seul en France habite!

Puis, une première machine est exhibée, mue à l'intérieur par des hommes dissimulés qui la poussent sur des roulettes. C'est une fontaine monumentale, avec des niches où sont placées les Naïades : la reine Louise, la princesse de Lorraine, les duchesses de Mercueur, de Guise, de Nevers, d'Aumale, de Joyeuse; la maréchale de Retz, M[lles] de Pons, de Bourdeille et de Cypierre. Sur le devant, deux personnages dialoguent : Thétys et Glaucus.

Glaucus se plaint d'une peine d'amour et implore l'assistance de Thétys.

« Je n'ai plus aucun pouvoir, répond Thétys. C'est une nymphe qui est souveraine!

— Une Néréide?

— Non!

— Alors, c'est Vénus?

— Pas davantage; Circé a relégué Vénus dans ses palais de Cnyde.

— Alors, c'est Junon?

— Non plus.

— Serait-ce la Junon des Français?

— Ce n'est pas Junon; c'est *Louise*; et son nom passe en pouvoir tous les noms de Junon. »

(Ce souci de mettre un monarque au même rang que les dieux du paganisme, et, au besoin, au-dessus d'eux dominera tout l'opéra, pendant le règne de Lulli, et fera sa faiblesse).

Après ce dialogue, la fontaine, accompagnée par la musique, fait le tour de la salle. Puis les Naïades descendent de leurs niches; de chaque côté, entrent dix violons « *habillés de satin blanc enrichi d'or clinquant, empanachés et étoffés de plumes d'aigrette* »; ils jouent la première entrée de ballet, tandis que douze pages, douze nymphes entrent aussi, et font, en dansant, ces « figures géométriques » dont il est parlé dans la préface du livret (triangles, limaçons, etc.). « Il y eut douze figures, toutes diverses l'une de l'autre; et, sur le dernier passage, les violons jouèrent un son fort gai, nommé la Clochette. » Ici, je laisse encore parler Beaujoyeulx :

« La Circé n'eut pas sitôt ouy le son de la clochette, qu'elle sortit en grande colère, tenant en sa main droite sa verge d'or hault eslevée, et s'en vint tout le long de la salle au lieu où estoient les Nymphes (alors placées en forme d'un croissant, ayant leurs faces tournées vers leurs Majestés); elle les toucha l'une après l'autre avec sa verge d'or, duquel attouchement elles demeurèrent soudain immobiles comme statues; le semblable fit-elle aux violons, lesquels ne purent plus ni chanter ni jouer, mais demeurèrent sans mouvement quelconque. Et après, s'en retourna en son jardin avec une semblable audace et joyeuse contenance qu'on voit à un capitaine ayant remporté une victoire glorieuse de quelque sienne entreprise périlleuse et difficile. »

Circé va-t-elle tyranniser tout le monde et conserver un despotisme souverain? Telle est la question qui se pose et à la solution de laquelle on arrivera par petites étapes, après des épisodes assez bien enchaînés.

Un coup de tonnerre. Du plafond descend une nuée d'où sort Mercure. Il est envoyé par Jupiter pour rompre les sortilèges de Circé. Avec une liqueur « faite du jus de la

racine du Moly » (*sic*), il touche d'abord les nymphes et les violons, frappés d'immobilité; et aussitôt, violons et nymphes se remettent à danser, avec reprise de la musique. Circé réapparaît, furieuse. De sa verge elle touche Mercure qui, à son tour, est frappé d'impuissance. Elle le conduit alors dans son jardin, comme un prisonnier. Et, à l'instant, une toile tombant, « on vit à clair et à découvert la beauté du jardin délicieux qui brillait de mille sortes de feux et de lumières. On vit davantage Circé devant la porte de son château, assise en sa majesté, et avec les marques de sa victoire, en tant qu'à ses pieds gisait couché à l'envers Mercure, qui n'avait aucun moyen de se mouvoir, sans le congé et permission de l'enchanteresse. » Ici, pour compléter le tableau, se place un défilé, dans le goût romain, d'animaux divers : lions, panthères, cerfs, loups, monstres, etc., tous attestant le pouvoir de Circé, (car ce sont d'anciens amants transformés par son caprice)...

Ici, un intermède pastoral. Entrent huit Satyres, « dont sept jouent de la flûte », tandis que l'un d'eux chante. (Ce chanteur soliste, c'est le sieur Laurent, chantre de la chambre du Roi.) Ils entourent une « machine » : un rocher mobile, avec un grand arbre, de la verdure, des fruits, etc., et des dryades :

Allez, ô Nymphes des bois,
Devers l'honneur des Valois,
De qui la grandeur royale
A celle des dieux s'égale!

Le char fait un tour, les personnages saluent le Roi, puis se rendent au bocage du dieu Pan, dont un rideau, en tombant, découvre la beauté merveilleuse.

Nouvel intermède, mais aboutissant à une reprise et à un progrès de l'action. Voici quatre Vertus qui vont combattre Circé par les grands moyens. Elles sont représentées par quatre jeunes filles vêtues de bleu céleste. L'une porte un pilier, l'autre une balance; la troisième tient un serpent, la quatrième un vase. Deux d'entre elles jouent du luth; les autres chantent et font le tour de la salle. « Alors s'offre devant elles un fort beau, riche et magnifique chariot, traîné par un grand serpent. Au sommet est Minerve. » Après la parade obligée devant le

Roi, Minerve invoque Jupiter, en lui demandant assistance.

Nouveau coup de tonnerre. Nouvelle nuée. Jupiter en descend; et alors s'organise un combat suprême contre l'enchanteresse. Dryades, Vertus, Nymphes, Jupiter, Minerve, tous se liguent contre Circé. Celle-ci, les ayant devinés, saisit sa verge et sonne une cloche qui est à la tour de son château. Aussitôt « on ouit un étrange bruit, aboyment et mugissement tant de chiens, loups, ours, lions;... le château semblait fondre et vouloir s'abymer, ou tomber tout à l'heure sur la teste des assaillants; et ce bruit furieux apaisé, l'enchanteresse s'étant hardiment avancée jusqu'à la porte de son jardin, haussa sa voix de telle sorte que chacun pouvait l'entendre, accusant les Dieux et les Déesses. » Sa harangue, fière et pleine d'arrogance, irrite davantage la compagnie contre elle. On fait l'assaut de la porte du jardin. Jupiter s'avance, son sceptre dans une main, la foudre dans l'autre. Toutes les Nymphes « font le geste de décocher une flèche ». La porte est forcée. Jupiter touche Circé : elle tombe, vaincue. Et voici le dénouement : Minerve relève Circé, la conduit devant le Roi, *à qui elle donne la baguette de la magicienne. C'est le Roi qui, désormais, aura le pouvoir de Circé...*

C'est le dénouement, ou à peu près! car la fin est encore loin. « Ce fut alors, dit Beaujoyeulx, que les violons changèrent de ton et se prirent à sonner l'entrée du grand balet, à quarante passages ou figures géométriques... tantôt en carré, et en rond, et de plusieurs et diverses façons, et aussitôt en triangle, accompagné d'autres figures... A la moitié de ce balet se feit une chaîne, composée de quatre enlacements différents l'un de l'autre, tellement qu'à les voir, on eût dit que c'était une bataille rangée, si bien l'ordre y était gardé. »

Ce n'est pas tout. Le grand ballet fini, « on se mit aux branles et aux autres danses accoutumées ». Enfin, on distribue aux dames des présents avec des devises-madrigaux sur les personnages de la pièce.

Telle est la couleur générale de ce ballet énorme. La musique n'est pas sans valeur, bien qu'elle ne soit pas encore franchement dramatique. Elle cherche et sait trouver la noblesse, une certaine grandeur solennelle. Le

style est sévère (consonances pures) mais l'influence des modes du plain chant y est à peine sensible; le sentiment de la tonalité apparaît déjà. L'écriture n'est pas, d'ailleurs, assez complète pour que nous puissions émettre un jugement sûr. Les instruments employés dans les orchestres identifiés à l'action sont, avec l'orgue, le luth, le *hautbois*, la lyre, instrument de la famille du violon (*lyra da braccio*, à 7 cordes; *lira de gamba*, à 12 cordes; *archiviola da lira*, ou lirone, appelée aussi *accordo*, à 24 cordes et équivalant à notre contre-basse); la saquebute (trombone, ou grosse trompette); le cornet (petit cor).

L'œuvre qui vient d'être analysée et très simplifiée est importante aussi en ce qu'elle met en œuvre un sujet qui sera un des thèmes favoris du drame lyrique. Son influence, à cet égard, a été considérable. Il y a un très grand nombre d'opéras sur *Circé*, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie.

J'en cite seulement quelques-uns, les plus connus :

Circé, tragédie de Corneille, musique de M.-ANT. CHARPENTIER,	1675
— ROBERT DE VISÉ,	1690
Arrangement de Dancourt, musique de GILLIERS.	1705
Circé, grand opéra en 5 actes, de HENRI DESMARETS, livret de Gillot de Saintonge.	1694
Circé, opéra anglais de JOHN BANNISTER, texte de d'Avenant, prologue de Dryden, épilogue de Lord Rochester.	1677
Circé, pastiche, arrangé de différents airs italiens avec récitatifs et chœurs, texte de KEISER (mi-hollandais, mi-allemand), Hambourg.	1734
Circé, opéra italien de FRESCHI (Venise).	1679
— CIMAROSA (Rome).	1779
— GAZZANIGA (Venise).	1786
— FERD. PAËR (Venise)	1793
Circé abandonnée, de POLLAROLO (Parme, 1692, et Venise) . .	1697
La Maga Circe, 2 actes, d'ANFOSSI (Rome).	1788
Ulysse et Circé, 3 actes, de ROMBERG (Berlin).	1807

En Angleterre, nous trouvons, sous un nom différent, les mêmes usages qu'en France et en Italie. Le mot « *mask* » désigne le ballet avec chant et grande mise en scène. Ce genre de spectacle et d'action commence à paraître en 1501, lors du mariage du prince Arthur, fils aîné d'Henri VII, avec Catherine d'Aragon. En 1512, il est régu-

lièrement constitué, grâce à la connivence de modes diverses.

Le port du masque est d'abord usité dans les fêtes anglaises, parce qu'il favorise la hardiesse des propos d'amour. Le vieux Capulet l'explique bien ainsi, dans la pièce de Shakespeare : « J'ai vu le temps où je savais porter un masque et chuchoter à l'oreille d'une dame un propos qui pouvait lui plaire. » Tel est le cas de Roméo lorsqu'il parle pour la première fois à Juliette. Le « mask » est la danse qui est fort en honneur, parce qu'elle fait valoir l'élégance corporelle, et que « *dancing is Love's proper exercise* ». Il en est de même pour la musique instrumentale et le chant, auxiliaires délicats de la galanterie; il suffit d'ailleurs que des souverains comme Henri VIII, Marie Tudor, Élisabeth elle-même, jouent du luth, de la viole, de l'épinette et de la « harpecorde », pour que tous les grands seigneurs soient plus ou moins musiciens. A cela joignez l'habitude des costumes fastueux, le goût de la mythologie, de l'allégorie et de la représentation : tous les éléments de l'opéra moderne ne sont-ils pas réunis? La seule évolution nécessaire pour aboutir à la forme d'aujourd'hui sera la substitution des artistes professionnels aux amateurs titrés.

La danse est un des éléments essentiels de ces fêtes de cour, parce qu'elle est particulièrement favorable à la galanterie par les choix qu'elle exige, les rapprochements qu'elle provoque et les libertés qu'elle permet. Il est d'usage que les danseurs (masqués) s'embrassent. Ainsi Shakespeare fait dire à Henri VIII (acte I, sc. 4) reconduisant Anne Boleyn : « Mon cher cœur, j'ai été bien incivil de ne pas vous embrasser. » D'après les *Mémoires* de Carloix, la volte a ceci de particulier : « l'homme et la femme, s'étant embrassés toujours de trois en quatre pas tant que la danse dure, ne font que tourner, virer, s'entresoubslever et bondir. »

Les danseurs sont de très hauts personnages, souvent des princes. C'est à la répétition d'un ballet à laquelle Charles Ier assistait, que la princesse Henriette-Marie de France lui « donnera dans la vue » au moment où il va demander la main de l'Infante. A la cour, parmi les dames et les seigneurs, la danse a des amateurs passionnés, des virtuoses

renommés. Une mode est ainsi créée. Au ballet de la *Vision des douze déesses* (6 janvier 1604), un ambassadeur d'Espagne « danse la gaillarde fort gaiement, en jeune homme de vingt ans ». Au milieu de la salle où est représenté le « mask » il y a un espace libre, qu'on n'oserait comparer à l'orchestre du théâtre antique. C'est là que les danseurs descendent : chacun choisit dans le public la dame qui sera son « partner »; quelquefois, le roi la désigne lui-même.

Les danses exécutées sont très nombreuses, diverses d'origine et de forme. Les plus anciennes semblent être les basses-danses, graves et solennelles (le pied ne quittant pas le parquet), à la mode de France; Tabourot les oppose aux danses « lascives et déhontées », regrette leur disparition vers le milieu du xvi[e] siècle, et espère que des « matrones sages et modestes » les remettront en honneur. La pavane est aussi une danse lente et grave. On l'emploie au début des divertissements; c'est un *adagio* d'introduction. Il y a ensuite des exercices plus vifs : rondes, courantes, gaillardes, voltes. La ronde, tombée dans le domaine commun vers la fin du xvi[e] siècle, est rapide et oblige les danseurs « à tourbillonner le plus vite possible, au risque de faire quelque chute qui change leur joie en mortification ». La gaillarde est dans le même cas. Carloix parle des « capriolles » d'un prince qui danse la gaillarde en 1552, de ses « tours et détours, fleurettes drues et menues, gamberottes, bonds et sauts fort légers et adroits ». Davies la décrit comme rapide et vagabonde (*wandering*). Elle avait des passages « incertains », soit, comme dit Tabourot, « sans aulcune disposition », où la virtuosité prenait ses libertés et multipliait les sauts. La volte, à cause de ses licences et de son emportement, a été parfois dénoncée comme un scandale. Tabourot en parlait avec indignation. Il dit qu' « on faict bondir les damoiselles de telle mode, que le plus souvent elles montrent à nud les genoulx, si elles ne mettent la main à leurs habits pour y obuier ». Kyd l'appelle cependant « le pas des dames ». Dans le même genre on peut placer les morisques. Dans *Henri VI*, Shakespeare compare Cade, se débattant pour faire tomber les flèches ennemies dont il est tout hérissé, à un danseur qui exécute une morisque en agitant ses grelots. Aussi

gais et désordonnés semblent avoir été les *matassins*, que l'on retrouve en France, à la fois burlesques et d'origine guerrière (?) : « Les danseurs y sont vestus de petits corcelets, avec fimbries ès épaules, et soubs la ceinture, vne pente de taffetas soubs icelles, le morion de papier doré, les bras nuds, les sonnettes aux jambes, l'espée au poing droit, le bouclier au poing gauche : lesquels dansent soubz un air à ce propre et par mesure binaire, avec battements de leurs espées et boucliers. »

Toutes ces danses viennent d'Italie, de France ou d'Espagne. Quelques-unes sont spéciales à l'Angleterre : la *measure*, grave, solennelle, d'un rythme spondaïque, mais « with singular variety »; et les *country dances*.

Tourner et sauter n'est pas le seul objet des danseurs. Ils forment des « figures » : cercles, carrés, triangles et autres figures géométriques qui se succèdent, s'entremêlent, se forment et se déforment pour le plus grand plaisir des yeux. D'autres fois, on s'amuse à représenter toutes les lettres d'un nom. Anne de Danemark et ses dames, dans le *Ballet des Reines* (2 février 1609), figurent le nom du petit prince Charles. Douze nymphes tracent en dansant *Anna Regina*, puis, dans leur seconde « masking daunce », *Jacobus Rex*, et, dans la dernière, *Carolus P*(*rinceps*). Le même usage était suivi en France. Tallemant des Réaux raconte comment la sœur d'Henri IV, Catherine de Bourbon, « fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisaient les lettres du nom du Roy : — Eh bien! Sire, luy dit-elle après; n'avez-vous pas remarqué comme ces figures composaient bien toutes les lettres du nom de Votre Majesté? — Ah! ma sœur, luy dit-il : ou vous n'écrivez guère bien, ou nous ne savons guère lire. »

De là aux tableaux vivants encadrés par de brillants décors, il n'y avait qu'un pas. Voici comment M. Reyher décrit le troisième ballet de la reine (janvier 1627 ?) et le trône de Beauté où elle se montre avec ses dames. « C'est une sorte de portique à huit faces décoré de pilastres ioniques qui forment autant de niches où les danseuses sont assises deux par deux. Au centre se dresse un pilier lumineux relié par des sortes d'arches à chacun des pilastres; il sert à éclairer celles qui ont pris place sur le trône. De petits amours supportent la corniche relevée de lumières et de riches moulures; enfin, tout en haut, se dressent des statues polychromes représentant

les éléments de la Beauté : la Sérénité, l'Éclat, et ainsi de suite. La machine tourne lentement pour laisser voir la reine, Arabella Stuart, la comtesse de Bedford, la comtesse de Derby et toutes les plus grandes dames du royaume, vêtues de robes aux couleurs vives et variées. Sur les marches se pressent des amours joufflus dont certains brandissent des torches; les autres sont armés d'arcs et de carquois. Au premier plan, et de chaque côté, jaillissent les fontaines de Jouvence et de Plaisir, près desquelles s'élèvent des berceaux de verdure où jouent des musiciens. Un bosquet d'arbres aux fruits d'or se dresse à l'arrière-plan: des amours cueillent les fruits de ce nouveau jardin des Hespérides et les lancent, tandis qu'autour d'eux de gracieuses levrettes, emblèmes de la beauté, bondissent de côté et d'autre pour attraper les pommes, et s'amusent à les mordiller. Du haut des nues, Diane, sur son char d'argent traîné par ses vierges, verse sa lumière sur cette scène glorieuse. Si l'on tient compte encore de la splendeur des costumes, de l'éclat des couleurs, des reflets des soieries et des draps d'or et d'argent, de ces pierreries qui scintillent de tous côtés comme les étoiles d'un ciel d'été, il semble vraiment impossible d'imaginer un spectacle plus somptueux, plus digne des regards du souverain de la Grande-Bretagne et des représentants, à sa cour, des autres monarques de l'Europe.

« Un aussi beau tableau mérite d'être admiré, et les « *Masquers* » conservent quelques instants leurs positions pour laisser aux spectateurs le temps de le contempler à loisir. Au moment voulu, ils descendent de la machine sur la scène et de là sur le plancher des danses. Cette descente n'est pas, comme bien l'on pense, improvisée sur l'heure : l'impression que les danseurs vont produire dépend beaucoup de leurs premiers mouvements qui permettent d'attirer l'attention sur l'élégance d'une jolie taille, de faire valoir la beauté d'un costume, avant que la fatigue n'ait émoussé la vivacité et la fraîcheur des impressions du public. »

Quel était exactement le rôle de la musique dans les « masks »? C'est un point sur lequel nous voudrions être renseignés avec précision. Ce n'est pas toujours possible, et il faut assez souvent nous contenter de peu. Mais plusieurs faits importants doivent être notés.

Les instruments employés étaient assez nombreux : hautbois, fifres, trompettes, trombones (saquebutes), cors, violons, bandore, harpecorde... Dans les anciennes mascarades, l'usage du fifre et du tambour était caractéristique. C'est ainsi que Shylock (*Merchant of Venice*, II, v), avant de quitter son logis, recommande à Jessica de ne pas regarder passer les masques, si elle entend le tambour et le « vil sifflement du fifre ». L'entrée du roi, dans la salle où est

joué le mask, est annoncée tantôt par les cors et les trompettes, tantôt par les hautbois. (Ce dernier usage se retrouve encore dans Shakespeare, *Hamlet*, III, II.) L'orchestre se fait entendre quelquefois *après* l'exposition du sujet (comme dans la *Vision des douze déesses*), quelquefois au début, en guise d'ouverture (comme dans le *Ballet de noirceur*, qui commence par un hymne en l'honneur de Niger, fils de l'Océan, chanté par un triton et deux sirènes avec accompagnement instrumental). En général, l'orchestre intervient toutes les fois qne le décor change, pour faire appel à l'attention de l'auditeur. Ainsi, dans le *Triomphe de Neptune* (1624), une « musique bruyante » annonce un palais sous-marin, et les cors sonnent quand la flotte se montre. Les *trucs* (tels que transformation d'arbres en hommes et autres effets du même genre) sont d'ordinaire accompagnés de chants qui ont la valeur d'une incantation expliquant la métamorphose merveilleuse. On peut dire aussi qu'une autre fonction générale de l'orchestre est d'occuper et de distraire le spectateur dans les intermèdes du spectacle, lorsque les danseurs descendent d'une machine ou se préparent à danser. Il a enfin pour rôle de marquer le rythme pendant les danses. Mais on doit lui reconnaître un caractère d'ordre plus élevé et plus artistique.

L'orchestre est *expressif*; des témoignages assez précis permettent d'affirmer qu'il savait se régler sur l'action et en suivre les péripéties. Il arrive même que la musique présente quelques-unes des formes qui, plus tard, seront usuelles dans la composition. Dans les plus anciens masques, il n'y a guère que des tirades, des strophes, des « madrigaux » terminés par des échos simples ou doubles; c'est l'équivalent, si l'on peut rapprocher ces extrêmes, du lyrisme prépondérant dans le drame grec, et aussi dans certains drames liturgiques du moyen âge, musicalement construits sur une strophe unique. Mais cette forme perd peu à peu sa raideur. Le *Mask en l'honneur de lord Hay* (1607) offre un dialogue en musique. Le *Ballet d'Obéron* (1611) contient deux chants dialogués : le premier entre deux fées et le chœur, le second entre deux fées. Le dialogue est même réparti d'une façon symétrique : première fée, deux vers; seconde fée, deux vers; le chœur, deux vers.

Le second morceau est plus varié, mais non moins régulier : 2 + 2 + 3 + 3.

Le nombre et la place des musiciens sont quelquefois connus. Dans le mask de 1607, il y a, *sur l'estrade* et à droite, dix musiciens : une harpe, deux violons, cinq luths, une bandore et un trombone; à l'autre extrémité, neuf violons et trois luths. Presque en face du milieu, et sur un point élevé, de façon à former un triangle, un troisième orchestre est là pour « répondre » aux deux précédents : il comprend six cors et six choristes de la chapelle royale. Enfin, au fond de la scène, juchés au sommet d'une montagne, il y a des hautbois pour annoncer l'entrée du roi.

Campion décrit ainsi un très long ballet : du bosquet de Flore, qui occupe le côté droit de la scène, descendent un chanteur (Zéphyr) et des sylvains au nombre de six; deux d'entre eux chantent, les autres les accompagnent sur trois luths et une bandore. A quelques paroles échangées par Zéphyr et Flore succède une seconde chanson *en forme de dialogue* qui se termine par un chœur. La Nuit paraît alors dans son palais sur la gauche de la scène : elle continue avec Flore, Zéphyr et Hespérus l'exposition du sujet, et l'on arrive ainsi à la danse des arbres d'or et à leur transformation en chevaliers d'Apollon.

Annoncé par une symphonie où dominent les flûtes, les tambourins et les cymbales, apparaît, comme un cortège nombreux, le personnage qui symbolise le plaisir grossier : c'est Comus, le dieu de la bonne chère, dont les plaisanteries culinaires eussent réjoui Rabelais ou Falstaff. Autour de lui commence une danse qui provoque des rires bruyants : onze bouteilles énormes et un tonneau munis de jambes se livrent à de folles gambades accompagnées par les trompettes et les instruments de cuivre. Hercule paraît : il chasse Comus comme un nouveau monstre et somme le bosquet d'où il est sorti de s'enfoncer sous terre. On voit alors, assis au bas de la montagne, le Plaisir et la Vertu : au-dessous d'eux, leurs prêtres, vêtus de longues robes rouges et coiffés de mitres d'or. Mercure vient annoncer que l'heure est enfin venue, prédite jadis par Atlas, où deux vieux ennemis, Plaisir et Vertu, vont se tendre la main « pour plaire à Hespérus, l'astre glorieux dont les clartés brillent jusqu'aux colonnes d'Hercule ». (Tout le monde a compris, c'est un compliment à l'adresse de Jacques I[er].) La Vertu va présenter douze princes nés dans cette montagne escarpée ; celui qui les mène est de la race d'Hespérus et brillera un jour du même éclat... (Ceci est à l'adresse du prince de Galles, le futur Charles I[er].) Les danseurs étant ainsi présentés, la montagne s'ouvre : les « Masquers » en sortent, vêtus de satin et de dentelles, coiffés de couronnes hérissées d'aigrettes, et le visage caché par un masque noir. Ils descendent de la scène

dans l'espace libre ménagé au milieu de la salle. Dédale les précède. Les violons jouent, marquent le rythme; mais les danses traînent, le sujet devient compliqué... Le roi s'impatiente : « — Ceux-là, qu'ont-ils donc à ne pas danser? s'écrie-t-il avec colère... Pourquoi m'avez-vous fait venir ici? Que le diable vous emporte tous! » Le favori, le marquis de Buckingham, sauve la situation : il s'élance et fait une suite de pirouettes avec tant de grâce et d'agilité qu'il calme son souverain et provoque l'enthousiasme général. Une mythologie languissante n'arrive pas à soutenir l'intérêt du ballet. Mercure annonce la fin. Suivi des ambassadeurs et des danseurs, le roi passe dans la salle où on a dressé un souper; il y jette un regard et se retire. Aussitôt les convives se précipitent sur les mets avec une telle furie, que les tables sont renversées et la vaisselle brisée.

Le mask anglais emprunta beaucoup aux usages italiens et français, mais il fut en même temps une création originale. Grâce au talent de Ben Johnson pour les livrets, il prit de bonne heure la forme dramatique; sans lui, sans son influence et la tradition qu'il constituait, des pièces de Shakespeare comme la *Tempête* et le *Songe d'une nuit d'été* n'existeraient probablement pas. Quant aux liens du mask avec l'opéra, ils sont visibles. Prenez un quelconque des caractères du drame lyrique tel qu'il a été conçu par Lulli, ou avant lui, par Monteverde ou J. Peri : solo ou duo vocal, récitatif, chœur, danse, orchestre, mythologie, allégorie, bel esprit, flatteries à l'adresse des grands, machines, décors somptueux, *trucs* de mise en scène, costumes fastueux; tout cela se trouve, plus d'un siècle auparavant, dans le « mask » anglais.

Bibliographie.

ERN. CLOSSON : *Le manuscrit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne* (Bruxelles, Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, public. de luxe, in 8°, 148 p., 1912). Sur le cérémonial de la cour de Bourgogne, voir *Mémoires pour servir à l'histoire de la B.*, p. 744, et *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, t. II, p. 169, et l'ouvrage de Poisot (cotes prises à la Bibl. de Dijon : 18 774, 20 168, 21 649A). — MICHEL BRENET : *Les Musiciens de Philippe le Hardi* (Revue *S. I. M.*, 1906). — PAUL REYHER : *Les masques anglais, Étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre* (1512-1640), 1 vol. gr. in 8°, 563 p. (Paris, 1909, thèse pour le doctorat).

FIN DU TOME PREMIER

COULOMMIERS
Imprimerie PAUL BRODARD